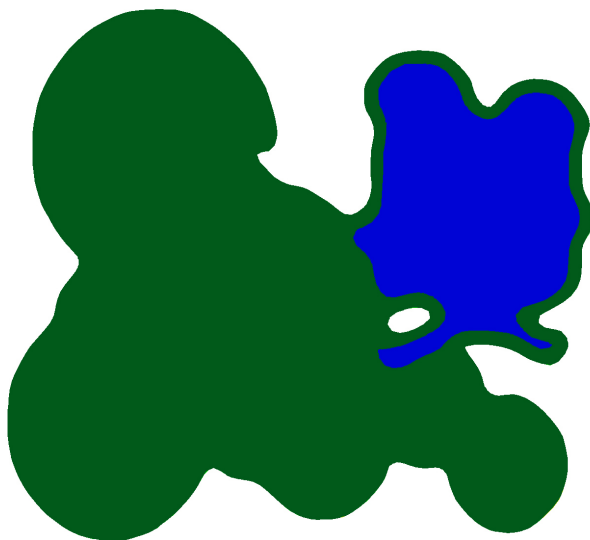


Visual Narratives In North America
ON-TRANSIT
Narrativas visuales en Norteamérica



Crunch!



ON-TRANSIT

CRUNCH • MÉXICO

Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, Compilador

Visual Narratives In North America

ON-TRANSIT

Narrativas visuales en Norteamérica

Crunch!

Crunch! Editores agradece el apoyo de:

El Gobierno del Estado y el gobernador Eugenio Elorduy Walther

La Secretaría de Educación y Bienestar Social y el secretario José Gabriel Posada Gallego

El Instituto de Cultura y su directora general Maricela Jacobo Heredia

El Centro Estatal de las Artes de Baja California y su directora Carmen Bojórquez Tapia

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y su presidenta Sari Bermúdez

La Dirección General de Vinculación Cultural y su titular Eudoro Fonseca

El Centro Nacional de las Artes y su directora general Lucina Jiménez

Y la colaboración de Luis Ongay Flores y Eduardo Quintero (CEABC), Manuel Gutiérrez Aguilar y Julieta Vidal Wilhelmy, Gabriel Trujillo Muñoz, Sergio Carmona O'Reilly, Sobaz Benjamin, Tim Dunn, Camille Turner, Jeff M. Ward, Marc LeBlanc, Katie Herzog, Jerome Rothenberg, Josh Kun, Alejandro Espinoza, Mark Weiss, Bibiana Padilla Maltos, Meeka Walsh, Sarah Johnson y Lorne Roberts.

Camille Turner thanks to The Canada Council for the Arts, The Ontario Arts Council and The Toronto Arts Council.

D. R. © 2005, Crunch! Editores

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de los editores.

La palabra tránsito tiene un sentido de doble vía. En primera instancia se refiere al paso por el espacio público, a viajar por escalas. En forma indirecta se emparenta con el latín *transitione*, denotando entonces un cambio de estado, una modificación, una variación súbita en términos de razonamiento o expresión, un espacio de intermediación específica.

Al hablar de cultura fronteriza la noción de tránsito se reviste de ambos sentidos y apunta hacia la construcción de un marco contextual que permite entrever dinámicas no necesariamente visibles respecto a la invención y reinención de lo cotidiano. Y es que de cara a la globalización, las fronteras deben pensarse de manera extendida, reproducidas en cada uno de los procesos que constituyen los sistemas de intercambio simbólico y material.

El discurso casi mitológico de la resistencia cultural oculta la naturaleza de las cosas y en especial el tránsito. La presente exposición representa un acercamiento a la polisemia del término, pero también a la forma en que se construye el sentido de lo norteamericano. Si bien el campo de las artes se encuentra revestido de una autonomía relativa, persiste en las obras una retroalimentación respecto a sus propios contextos y consensos.

On-Transit. Narrativas visuales en Norteamérica, reúne a seis artistas jóvenes, originarios de los tres países que conforman la región del Tratado de Libre Comercio para América del Norte. Más que una revisión de tendencias en boga, se trata de una muestra de las inquietudes individuales de los participantes, cuyo punto de unión en términos conceptuales es la idea el tránsito en términos de lo real y lo posible, de lo que corresponde al entorno social y a sus imaginarios entendidos como correlatos.

Desde la firma del TLC, pocos han sido los proyectos culturales enfocados exclusivamente en las formas de interacción que pueden propiciarse de manera paralela a las dinámicas macroeconómicas. En cierta medida, la región pasó a convertirse en una frontera extendida, y ello sugiere una serie de micro dinámicas de intercambio simbólico, ritos de paso, estructuras cognitivas y apropiación de espacios e imaginarios comunes.

México, Estados Unidos y Canadá no sólo comparten una extensa franja fronteriza y uno de los mayores mercados mundiales, sino un conjunto de variables culturales de índole diversa que incluyen raza, religión, idioma, aspectos geográficos y hábitos de consumo. Ciudades como Los Ángeles o Chicago presentan un índice de población de origen mexicano sustantivamente alto, lo que supone un cierto grado de influencia cultural que se expande de manera proporcional a los flujos migratorios y de intercambio económico. Algunas ciudades del noroeste de México, como Mexicali y Hermosillo presentan curiosas similitudes con ciudades canadien-

ses como Calgary y Winnipeg, en parte por las características de su vida cotidiana, pero también por la conformación de sus sociedades y la construcción del espacio público.

Tanto por la extensión de sus distancias, como por la conformación sociocultural de sus centros urbanos, el norte del continente americano tiende cada vez más a una descentralización paulatina de sus dinámicas de producción cultural. Si bien Nueva York, Ciudad de México, Toronto y Los Ángeles continúan siendo matrices culturales a nivel global; el desarrollo de las ciudades medias en los tres países presenta nuevos retos para la comprensión y construcción de su sentido. El presente proyecto, más que asumirse desde una perspectiva multicultural, pretende dar cuenta de las similitudes, esos puntos de encuentro que jamás se mencionan en los tratados internacionales y los registros de las aduanas.

Si bien Canadá, Estados Unidos y México presentan diferencias relevantes en términos de su composición sociocultural y económica, la validez comunicativa de la producción simbólica especializada puede ponderarse en función de su relación con los consensos globales del campo de las artes, proponiéndose, a manera de supuesto, que aunque la producción de contenidos responda más a tendencias globales, los sistemas de intercambio corresponden a coyunturas de carácter regional estrechamente vinculados al desarrollo de los mercados.

Pero más allá de la discusión sobre el consenso y la obra está el conjunto de necesidades a partir de las cuales esta se crea en función del corpus general de la cultura a la que pertenece. Una cosa son las necesidades concretas del artista y otra muy distinta las necesidades sociales que propician ciertos espacios de intercambio.

Esta muestra explora cuestiones identitarias y otras estrechamente vinculadas con el desarrollo de las comunidades y el paisaje, pero también perspectivas hedonistas con respecto a las nociones de viaje y movimiento. En términos formales, la exposición integra una serie de técnicas que van del dibujo a la gráfica electrónica, de la fotografía al performance, la instalación y la intervención.

Junto con los trabajos de Bibiana Padilla Maltos, Camille Turner, Katie Herzog, Marc LeBlanc, Sarah Johnson y quien esto escribe, el lector / espectador encontrará los enfoques críticos de Sobaz Benjamín, Alejandro Espinoza, Meeka Walsh y Jeff M. Ward; un diálogo ampliado que pretende trascender el campo de las artes y se complementa con perspectivas literarias, crónicas de viaje y la opinión de Tim Dunn, Josh Kun, Jerome Rothenberg, Mark Weiss, Gabriel Trujillo Muñoz y Lorne Roberts.

Lo que empezó como una ocurrencia en una plática informal entre artistas residentes en el Banff Centre, en Canadá, se ha concretado luego de cinco meses en Mexicali, México. Lo que ahora puede verse en las paredes del Centro Estatal de las Artes de Baja California y en las páginas de este libro, es un nuevo territorio para la reflexión y la discusión en torno a lo que somos, a lo que tenemos que decir sobre esta región del mundo en desarrollo y reinención constante.

Sobaz Benjamin

Miss Canadiana: In The Eye Of The Beholder

It's a lonely place having to sort through your deeply held biases and values in order to unpack your perspective on someone or something. This is, for the moment at least, my angle of view: the position I assume in order to take a closer look at Miss Canadiana.

Whenever I encounter her in all her red, white and beautiful splendour it feels like I am looking at a painting. I contemplate her image from the intimate place of, "What does this mean to me?" Wherever I see her this is the demand she, or maybe I, place on myself: solitary contemplation. Camille Turner, a black, female, Toronto based, performance artist has created an alter ego that is capturing the attention of the Canadian Press, Television, Radio and public. Her alter ego, Miss Canadiana will even be featured in a National Film Board Documentary currently in production called *Race is a Four Letter Word*.

She tours in and outside of the country, in a red beauty queen costume. Beholding Miss Canadiana is both soothing and unsettling.

I've been part of her entourage and have witnessed the unsuspecting public conveniently position her as a soothing multi cultural icon. In fact, I can see why so many would rather see her as a multicultural icon rather than a reminder of the boundaries and limitations of multiculturalism.

On a literal level Miss Canadiana stands sleek and tall in her red gown, tiara and sash. One can't help but feel pride: It's great to be Canadian. Look how tolerant we are we even have a dark skinned, black beauty queen. The fact that she is a figment of imagination seems implausible. Miss Canadiana is obviously real and to view her as anything less or maybe more than a multi cultural icon would be un-cool, un-Canadian, unsettling.

Miss Canadiana occupies a place that African Canadians, if you listen to the things we say we want, and the things we often fight for, seem to be striving for: That is to be an essential part of the Canadian fabric in which we live. To have all the rights and privileges of citizenship and to be seen and treated no better than, and no worse than any other Canadian citizen.

But who is the Canadian citizen we have in mind? Is it the recent Landed Immigrant from Pakistan, or is it the fourth generation Canadian black, born in North Preston, Nova Scotia or the refugee from Somalia? Maybe it's that guy in the: I AM CANADIAN Commercials or a third generation Francophone from Quebec? All are Canadians and all citizens of this diverse country. Yet some, it seems, have more currency than others.

First class citizenship with all the frills is what we want. We want to be special. There is nothing particularly special, however, about being treated

no better than and no worse than everybody else. It means not standing out in the crowd, to not have all heads turn when we enter the room, to not be the centre of attention? Sure, black people get these sorts of reactions, often not through the lens of admiration but rather through the distorted lens of racism and discrimination. But negative or positive giving up centre stage can be challenging.

This essentially is the dilemma I find myself wrestling with whenever I encounter Miss Canadiana. She is immediately everything Canadian and therefore everything I want and at the same time she's everything that's not Canadian and therefore a reminder of the things I can never have.

I make no apologies for the shortsightedness of North American cultural beauty standards. Despite the compliments to the contrary Camille is not your conventional beauty queen type. She has always known this and because I grew up as dark as she, I know it also.

So let's not try to side step the issue by saying, that there is nothing perplexing about a dark skinned, black woman dressing up, as of all things, an all Canadian beauty queen. It's an image that had to be hijacked. I've not seen it elsewhere and because Miss Canadiana was dreamed up one cold afternoon in North Bay, it's an image its creator was not familiar with either.

So, real or imagined, Miss Canadiana walks amongst us now, an image of possibility and a reminder of unfulfilled pledges. We can see her, talk to her and learn from her.

For me then, Miss Canadiana is implicitly about race and nationality. Race however, is never mentioned in any of the texts on her website or publicity materials. Why is race never mentioned? Is it because these days race is a "four letter word?" Is it because words such as diversity and multiculturalism seem so much more popular so much more delicious? When we frame things in this way, though, what do we gain or lose?

Maybe I am a little naïve but I do believe that Canada can offer the possibility of becoming the things we imagine and hope for. After all it is the Canadian context that gave birth to Miss Canadiana.

I mentioned above that the image of Miss Canadiana is both disconcerting and soothing. She is soothing because on some level she embodies the often unspoken and implicit desire of belonging that the black Diaspora expect from the various European and North American countries they have lived in and continue to live in, in some cases for centuries. Miss Canadiana becomes a source of distress because she reminds us that black people in particular, although not exclusively, remain on the outskirts of what it means to be authentically Canadian.

Although I have lived in Canada for only fifteen years it becomes increasingly difficult for me to view England or Grenada as my home. I have invested much of who I am in this country. I have spent most of my adult life here and have faced some of the most significant challenges of my life right here in Canada.

Unlike my parents and me my children have no other place than Canada to call their home. They were born here and are being raised here in Canada. I have no intentions of going anywhere else. My parents, however, always looked to the small Caribbean Island of Grenada as home. This was always a place they could go to in their minds for comfort when life seemed unbearable in their adopted country of England. As a last resort they could always talk about, dream about and long for the day that they returned to their “real” home across the ocean.

To have an on again off again relationship with this country simply does not make sense. I think it will be almost impossible for my children to use their racial and national identity as some sort of escape clause when the going gets tough in this their home and native land. They were born in Canada. It is their home. There is no somewhere over the horizon.

I hold this attitude not without a struggle. Let’s go back for a moment to an afternoon in North Bay, to the moment of Miss Canadiana’s conception. Although Camille’s story is a familiar one —almost every black person I know, including myself, can retell the story of being stared at when visiting small town Canada— her reaction is anything but typical. In her own words she shares the origins of Miss Canadiana:

In 1998 I was on one of my many camping expeditions in northern Ontario with my partner Jim (Jim is white). We stop in the small city of North Bay to buy camping supplies.

As Jim and I walk through the food court at the mall, we encounter at least twenty pairs of staring eyes. They belong to the good citizens of the Bay who are described on the city website as “a caring community of energetic, high-spirited people” Their eyes curiously follow us wherever we go.

Is my underwear showing? Maybe they just aren’t used to seeing strangers. But the website goes on to say that the city is comprised of “safe, friendly, well-planned neighbourhoods” which make “coming home a pleasure in North Bay.” Maybe they’re staring at Jim, but since he looks pretty much like everyone else around us, I have the feeling, then, that I am the object of interest.

My response is an old, familiar feeling of being enveloped. My belly and jaws tighten and my breathing is shallow. It’s like being in a slow motion movie. This is how I almost always feel in situations when I step outside, or am pushed outside of my comfort zone.

If I pretend that nothing unusual is happening, maybe they’ll stop staring. I feel like shouting, “Go about your business there’s nothing to be alarmed at!” But instead I look straight ahead, trying to appear friendly and carefree.

The silence is deafening but then I hear voices inside my head. “Walk like you’re kicking the world and hold your head up high. You’ve got to be better than them.” These are the voices of my mom and dad who did their best to prepare me for life as a black woman in a white world.

Then I hear the other voices, the ones I imagine belonging to the people who wordlessly stare at me. “Wow, a real live black person. I wonder where she’s from, America maybe or Jamaica. Oh yeah, Toronto is full of them. What’s she doing here? I wonder if that’s his wife or his girlfriend. Ugh... I can’t imagine being with one.”

This scene has played over and over with minor variations in myriad contexts throughout most of my life. As a child, the scenes included violent words hurled at me by other children who grew up in the same racialized environment as I did.

In adulthood, rarely have there been overt confrontations; instead, situations like this one where I feel myself being split in two. I see myself from the outside as well as the inside. I am alone in my feelings of shame and anger.

I have always had a sense of entitlement to everything Canada has to offer. Canada is my home.

Why should I back down from doing or being anything I desire? Why should I pretend that I do not feel things that hurt deeply? Why should my identity as a hyphenated Canadian be celebrated only when smug “full-fledged” Canadians whose identity is uncontested flaunt their tolerance to growing numbers of people labelled diverse or multicultural?

I felt a burning sense of indignation that day in the mall. My anger erupted into a startling image. There she was in all her glory. Miss Canadiana, the all-Canadian-girl, a hero who will rescue me and close the gap between “us” and “them”. I felt a devilish grin start at the corner of my lips, my response to the subtle unspoken stares of white people.

And so goes the birth of Miss Canadiana ignited by the fires of anger and shame, but what happens to anger and shame when it is filtered through a multicultural sieve? How is making people comfortable ardesing the shame and pain? What has Camille Turner achieved by bringing Miss Canadiana to life?

In a Globe and Mail article dated February 3rd 2005 (Note: African History Month) Turner explains that, “When it comes to displays of Canadian national identity... non-white groups will be told, ‘You go here and do your little dances.’ It’s kind of a side act—and then there is the main course. There’s a lot of tokenism. It’s not inclusive.”

So we are back to where we began to the question of belonging. The reality of belonging means that we invest in our country. We vote we take responsibility for things done by our governments. We cannot look out over the ocean towards the horizon and say home is over there, over the horizon.

If we say we want to be an essential part of the Canadian national fabric then we must, as Miss Canadiana has, take Canada and make it our own. This is easier said than done.

In the same Globe and Mail article Turner says of Miss Canadiana that, “I feel like she’s another person... She’s not cynical and jaded like I am. She’s very sweet and she really believes in people. She believes people are just wonderful.”

Below it all is there a feeling that maybe, just maybe it is naïve to think that blackness will ever be a normative part of the Canadian national identity.

Is there something naïve about the desire to be seen as members of the mainstream, dominant Canadian Culture rather than particularizing ourselves as a black woman or black man or a black person?

I ask these questions because nationality often attempts to erase the differences of race, gender, sexuality class etc. and has been used to argue that we are all the same. So I ask the question again is this really what we want, to be seen as the same as everyone else? Is Miss Canadiana the same as everyone else? Is Camille Turner the same as everyone else?

It's almost like the hesitation we have before stepping into a bathtub. We don't want to be scalded so we keep testing the waters with our toes rather than taking the plunge. How much longer can we remain on the sidelines testing the waters of the Canadian identity? Do we fear that ones we jump in we will be submerged into an ocean of sameness losing what is distinct and special about us?

Miss Canadiana has taken the plunge. She didn't ask for permission to be allowed to be Canadian she simply took it like it was hers all along. So what does it feel like, are the waters warm and soothing or harsh and boiling? An old friend once told me that we do not want to get rid of difference. Rather we need to see difference differently. In the end this maybe Miss Canadiana's gift to her many adoring fans and me. She is allowing us to witness her baptismal plunge. I wonder if we'll allow her to sink or swim?.

Camille Turner

Join the excitement!



www.misscanadiana.ca

MISS CANADIANA

The Red White and Beautiful tour is coming to a city near you









Tim Dunn

Intransit

Instant

INTRANSIT INSTANT

SWINGING ... THROUGH ... FROM/OUT OF ... IN (TO) THE GRAVEYARD OF UNFINISHED BUSINESS ...

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.

from "Little Gidding": T.S. Eliot

logos/logic/reason/(the) word choking/trying
(to) r tick you late feeling impossible silence
& skinning consus & stringing noway around
beyond (g)uttering inside *ME NING*

on foot ... loose beginnings memories are...not ... (into the out of) ... mourning the loss ... I have a story ... is it "true"?
... what's 'gone forgotten' was just a moment (ago) ... passing ... 'impulses' ... synaptic (syntactic) loose ends ... 'under' these words

The heart of my story is that I don't know who or what I am. I remember almost nothing, except (often) that
i forget ... and i feel that everything i say/think/ is a lie/fantasy/fabrication ... Everything I 'think' is tainted (by words) ... not
to be believed. Can you believe that? I can't.

ME NING connect shun ... few tile journey
of lines playing (with) themselves anywayany way
everywaywhich remembering ...

... (loose beginnings (to put in)) (why stop there?) ... myhousemyhomemyfamilymybeginningthetreelimbrooting ... where?...
words thesamefew ... re-membering forgetfulness
swing low/ all god's children/me: remembering forgetfulness, transit(s)/train of forgetfulness memory history facts fiction
conjecture/dismembering/collideascoping words

ant ruth: you should've married a black woman, wanting blackness/earth of memory, earth of the mind, changing (one's)
mind , change, of , mind.), repetitionrepetitionrepetition ... (w)rit(e)s writing ... passages remembered/walked/ ...corridors ...
believed in ...

unravel(ing) the mystery of (why stop (t)here?) ... wanting.
movement.
wanting. wanting.
itching. desiring.
wanting moving.

thinking wanting. moves. feels. (I want her want. I want his want.
I want our want ... the new(s) ... the olds ... "good news@chariots' coming, good news. good news @chariot's coming, good
news"... how did 'my' grandpa Bailey get the news?... times of moment ... plant life grew crazy there ... tangential ...
(his) 'tory can be found now

WET WET WET

So now I know the Word
the one Word that generates
creation, world without end
or beginning; the watery Word,
the steamy Word, shapeless, every shape
it passes through, over, into:
The Word gasping for the exhalation
Of God, "celestial navigator,"
Or Word's starry glass—

God the pearl-diver, God the whale,
God the man of constant sorrow,
walking across the Atlantic
with his fisheye lens held before him
to summon the power of the moon upon the tide,
blood-red all night, blue-green at dawn.

And God has held his breath
all this time! Word has been compelled
to articulate herself, mumbling her own name
in the night. She can have anyone she wants
on paper, on sand, stone, leaf,
in her elemental self, silently uttering each one of her,
anyone, everyone, into focus of desire loathing joy contempt
pleasure humiliation thrill & terror, shame, delight,
all one & all essentially uttered to one God one Goddess,
the world singing to them from its granite bed;

the words, the quartzite ear, the groin, the eye.
"You must be made of stone," she said.

And God, imploringly, whispered: "Wet, wet, wet."
And Word said: "Yes, I am."

Liane Heller

making god's conceptual eyes without words ... making god of no meaning ... of no words ... the news from within ...
nova luna ... upon the tide ... word(s) first to himself ...

the intimacy of (ex)change/broken borders/interchanging colour/breaking language(s)

movement/migratēmigrantmigration (bad words?)

opening/loosening/violating/ ... borders ... grandpa ... Jamaica, 1887 ... Panama/the canal ...(maybe 1909-11/maybe back to Jamaica/ Toronto. Canada, maybe 1914)

Why?... and then what?...

hiphopping/music/ across borders/ languages. Cultures ... Josiah Manasseh Bailey ... "Billy Joe" in Panama according to journal
... literary sobriquet/nickname or Spanish take on Josiah Bailey/Billy Joe ... Manasseh/grandson of Moses/son of Joseph ...

"Hebrew *nashshani*, meaning: who makes to forget. 'God hath made me forget.'" ... says the web

Bailey: anglo-saxon; from Bailiff ... (nobody's favourite middleman) ... slave named ... motto on family coat of arms: "Ubi bene ibi patria/one's country is where one is well" ... wellwornwelltravelled ...African name forgotten

"1655: Jamaica was taken by the British after being held by the Spanish for 161 years." ...

"Passage as a verb, means to transit from one place to another. As a noun, it's a place the going over or across is done. In the Bible, physical passages involved either to simply cross a sovereign territory of private property, or geographical passages over water or through mountainous areas." ... from the web

"bloodlines"/ water down/arteries/arterial/ ...

(web)(b)log

said that more American citizens live in Baja California than in any other foreign country (illegal (im)migrants?)

my time is so short/border is so long ... the shape of English ... "de-training" ...

an online Atlas says Greenland to Panama (including the islands of the Caribbean) are considered part of continent of North America

railroads(ways): the names: InterColonial/Grand Trunk/ Santa Fe/Pull Man/Canadian National black porters moving across countries/ eastwest/northsouth/(a)cross borders/loosening,tightening,loosening/barely ...
/barely surfacing ...uniform(ed) ... servingsmiling ... a step above ground?...

Halifax: "guardian of the north": citadel/navy/military garrison,outpost,city/outpost of empires/French English South lost to Spanish ... toreworn

City of slaves & cheap labour (like all border cities): border against the sea/against "inroads"/place to start from ... get away ... from ...get across ... new(s) travels fast

"blacks" here maybe 300 years/some say more/British slaves/later, "black loyalists" (loyal to "the master")

northwest passage/st Lawrence/ panama canal/Mississippi/ ... seeking ways around it, through it, to imagined treasures of "the east"/through its inhabitants/

a step above ground?... Spanish the second language of North America ... French third ... Chinese fourth

paraphrasing the web: ... said that in early days of European invasion of North America numerous Aboriginal people were enslaved by the invaders ... worked side by side with African slaves ...became lovers ... African slaves soon preferred because Aborigines had more avenues of escape in their homeland ... and were more susceptible to the invaders' diseases

the gradation/lightening/or colour/pigmentation/ darkening of ...

English/Canadian/American: labo(u)r, travel(l)ing, cent(e)r(e), neighbo(u)r(s) ... & south of the Big River

Two massive pears of land ... (why is the north called "the top" of the world?) ... a vast empty top ... the bottom pear ... more sinuous on the map ... warm ... (your) way into the pair ... insinuate ... fruit (basket) on top of the head ... sendyouus ... sendyouall ... (in)continent ... fixed/irrevocable/constipated woman ... wide hips thrust one contra posta ... a model ... delicate base ... unbalanced ... 'stiletto' heel ... latin ... contra diction changenochange ... image ... no shit ... the "bottom" ... hanging ... (by a strand) the "southern hemisphere" ... "bottom"...

half ... hung ... (out his shingle ... in English)

no English ... woman ... (is)land

Nova Scotians say "down north"

bodies' cont(in)ents restricted contained re pressed re(s)(train)(ed) (b)ordered controlled

I'd like to begin this journal by telling my own story.

I believe it is possible to wander too far from home too early, before the roots are set deeply into the earth. I was born in a beautiful place. I had a home. I belonged. But somehow, somewhere, I managed to lose my sense of belonging. I've been searching for it ever since. It seems like an essential part of a person, or for that matter any living being. So I keep searching.

My parents constantly spoke of "back home." In my mind, I constructed a paradise from bits and pieces of childhood memories – vibrant colours, pungent sweet and spicy laughter, lilting voices, warm rain. I built my home with love and longing from stories I was told, and embellished my rich and elaborate reality with every scrap I remembered.

When the day finally arrived that I got to go "back home," it came as a complete shock to me to see how different this place was from the home I imagined. Worst of all, I had become a stranger.

I searched for familiar things, people, places, feelings, but came up against blanks that memory could not fill. My parents seemed oblivious – they were home. My younger brother and sister were seeing this place for the first time, but I came looking for a home that only existed in my imagination. I felt lost and alone.

Transit:(saint/intra(n)(s)/train/strain/stint/drain/stain/stair/tint/satin/rant/star/stain/stir/
snit/titan/tart/artist/strait/sitar/rain/tarn/taint/sin/rats/ants/sat/sit/at/art/aint/it/air/anti/tin/tan/tit/ran
/tar) ... "you don't have to worry about running out of time if you just stand still and let time run
out of you" *Liane Heller*

SWINGING ... THROUGH ... FROM/OUT OF ...
IN (TO) THE GRAVEYARD OF UNFINISHED BUSINESS he'd sent (brought) in
parentheses the details (his story) of his life ... the time of ... the woman he
claimed to love ... with the passion of forgetfulness ... "she can have anyone she wants on sand,
stone leaf ..."

friends/family/memory

a bug crossing a painted borderline, invisible to human feet and machinery ... crushed underfoot

(s)he ... self-propelled back-and-forth across thousands of miles of near empty countryside by
railway

that could be bridged/linked/in _____ time ... underscored ...

where he'd filed (almost forgotten) her (until)
rattling on the train a thousand miles with a friend to recover past
he'd said her name ... and, once spoken ... train(s) of that ...

underlined in red or green ... what does that mean?

crossed broken the border of silence/time/memory ... ("facts"are not

his time of the life had become that way to remember change

((Our neighbours at 73 Sullivan, two doors down, were Japanese. Their family name ...their
Englishsingle... was Furikawa, and when I was maybe five years old I had a crush on their
daughter Midori, who may have been a bit older than I. As I remember it, I gave Midori a birthday
present of a small, imitation silk scarf and a tiny bottle of cheap perfume. (How I would have thought
of such a stereotypically 'romantic' present at that age, in those times, is another question. Probably
there was some encouragement/collaboration/assistance' from the adults, who might have found my
infatuation amusing. It's unlikely I bought the gifts myself.) Midori, in return, gave me a plastic gun
that ejected a coil of paper when the trigger was pulled. Was I upset? I think I would have been, but
I can't say I 'remember' it. Today I interpret her gift as telling me that I was a baby, and beneath
her, but this is an adult's perspective ... and she too was probably instigated by grownups in her
family.))

in trans en trance term in us & across

trance continental bodies on bodies of ... passings ...a ways/to words ... wards/warders/wardens

We walked out of the Venice Beach apartment and over to the Mitsubishi
Starion parked on the street outside, past the hibiscus and bouganvillea over
the strange warm December L.A. pavement, dirty, worn, lined with cars.
Like Carolyn's. White bird of prey, waiting to take off. For Tijuana. Carolyn
hated Razutis, her brilliant but brutal filmmaker lover, and so she exploded
her hatred onto us, through excess of sensation, back, head, up, down, love,
strange – the erections and dire erections around a black hole at the horizon,
on the highway, 100 miles just to get to the outskirts of L.A., which no man
is an island nor woman either, and here we are, going even farther, to the
unhuman country of our separate imaginations, to Mexico's mythos and eros,
I would say. The I next to her with Tim in the rearview mirror. Down the highway.
there are hours of San Diego's, names infinitely more beautiful than loci in space,
firegods all the smoke and trees. Can't remember the border. Carolyn offers fat
joints all around at the scrubgrass side of the road, and the smoke pours, ours
and San Diego's, and I can't remember the border. But at a central locus terminus
called Tijuana are rows and rows, like blocks in a miniature buildingblocktown, of
booths bulging with shot glasses and plastic cactuses, serapes and castanets, big
fat piñatas, beside tables of beer and tortillas beside small boys cross-legged in
the dirty road, begging. The legs move as ours do. Where were we. (Liane Heller)

guardians/keepers of images/orders/sleepers with ideas ...as though our recognition were the
occurrence ... the idea the idea ... the happening ... the concept the twinkle ... the eye spelling itself
that way ... in English because because enough's enough

abstractions (?)

bodies on bodies of

"your story was so long,
the plot was so intense,
it took you years to cross
the lines of self defense."

words (?)

bodies of words ... deferred ... put off goodbyes ... delayed

(Leonard Cohen &
Sharon Robinson:
from "The Letters")

messages ... cross purposes ... crosspurposes ... crossing ...

swords ... wordwise ... puzzling

hesitating ... stopping to say

((What interests me is how can I re-member/what now seems a mildly amusing incident while
forgetting far more 'significant'/'traumatic' events in my life.))

nothing happens nothing happens nothing happens

(and) the messenger died or was killed long ago ...

enroute ... (to) ... delivering emotional re(a)d(d)ress in some language

once other than English ...

once other than sorrow at shortness of life ...

intake, expulsion of breath, gasping for memory (of)

vaya with jahwah ... god with his sword on his side

with our words riding off

of the page to arouse someone somewhere to change

going with god crossing words

oceans of time out of mind

and mind out of time
to ...

carrying god ... going con words ... crossing @ dios

unravel the mystery

(in) the most desperate circumstance is another story.

how did grandpa get from Panama to Toronto in 1914?

Foot? Horseback? Train? Ship? Back to Jamaica first?

(one of only 47 from there to work on building of cana] according to stats. Thousands from
Barbados) and why leave and come? North of the north ... borders and borders ... through the USA?
(as one imagines it called back back then) Unlikely route, too dangerous I think, and wouldn't I have
heard that saga? Wouldn't that be another story? Born Jamaica, 1887 ... left when? Say 1906 to 1911
... "facts" not known.

Age 19 to 24 ... Young, daring—but why leave, I ask? (tell me grandpa before I try to find the facts
... tell me from the graveyard of unfinished business) ... walking, running, sailing Crossing from
the island of Empire ... left school at 14, I think ... did I hear that Jamaican boys (and girls?) weren't
allowed schooling past that age? or did I invent that? Sounds "true" to me. What did you want to
leave? what did you want to do? What were you looking for? What was on your mind ... in your
heart? Imagine that Imagine that ... where did that thought come from?... a romance (gone
wrong)?... money ... an itch ... you felt it ... did what few do ... went your own way ... cook's
helper/adventurer/wanderer ... survivor

How does a black man
hide in a crowd in Toronto
from 1914 to 1965?

there were no "black" men then ... & a "Negro" couldn't hide in that small city, outpost of Empire, English of colour (colour of English)
on the map of the changing
wor(l)d on the ...

a few thousand dark skinned people (let's call them that) walking the streets of Toronto ... north of
the north ... border/border ... looking like what
what are they, where did they come from ... only a few breaths of lifetimes from ... "As he died to make men holy, let us die to make
them free" boiled blood
grandpa...grandpa...inventing this history now ... a real i zation ... re-membering

after and a generation at most what word nearby in the Caribbean ... in Jamaica ...
what did he hear?... what drove him to thought?... what moved him?... to trans form ... re borne ...
carried himself dreaming into change ... up the Shagris in Panama, potshooting at
snakes/monkeys/birds/alligators with six guns ... say the few pages of journal found ...

he doesn't hide ... he can't hide

.....
... every perceivable movement, discernible moment, (f)act(ion) can now be recorded and played back if we intend and attend to it ... all the "facts," every action ... preserved ... documented ... logos
... the word

Camille's Journal #2

The Journey

I am miles from my home. Trouble is, I am not sure where home is.
I have often wondered about the borders within which I am foreign. In my country or origin, I am a stranger. In the country I grew up in people assume that I belong to another place. Who made these boundaries? Who decided where they should be? Who pays the price of maintaining them?

I love traveling. The excitement of dreaming, preparing, being in the moment, hearing new voices, seeing new sights.
Sometimes places call to me with startling familiarity. I approach every place and person with the thought, are you my home?

Returning is always difficult. Even thinking of/about/going back is too much. I want to keep going, immerse myself in the experience of being open to new possibilities. When I travel, I see myself in different contexts. I invent and reinvent myself. I am a fluid being, transnational, I have no boundaries, no borders. I belong nowhere.

But then the journey ends and I return. This time things will be different. I will hold onto the delicious feeling of melting Into another world. Wrapping my home around me. Feeling at home in my body in my skin. Not needing to be anything to Anyone but myself. Home is definitely not a physical place. It's a state of mind, an attitude.

I watch helplessly as it slips away leaving me naked. The journey starts again as I resume my search.

words try to order the world ...put it 'in order' ... just like this ... and say, to me, for example: "no, that's not what I'm trying to do ... quite the opposite ... i know that 'order' is a construct of human outlook ... a measure of its limitations ... 'chaos.' 'disorder' are words for what I can't stand under."

i know what I am saying ...(where) ... i am going ... I know these ... in English ... are the only

the only way ... i see nothing but words ... rationaley

transit ... word ... illusion of order in change ... coming/going ... need for a 'goal,' 'purpose.' 'order' ... language is the human need to 'believe in' word's attempt to order the external world, ...and to put consciousness in order... travelling ... word ... a clear thinker ... imagine ... how forgettable these words

engaged ... transition ... act to fiction

unknown/unrecorded/and then what?...do I ask for?... a feeling of why this negro, negra, "coloured man," ... born in the same year as Marcus Garvey ... on the same island ... had a vision?... filling his air with wilfulness ... epic journey .. had he?... books?... hunger?... needed new words ... heard Spanish in Panama ... greetings, goodbyes ... repeated them hungrily ... an appetite for change ...

Canada came to him from where?... pulled him into what?... no use for the few words of Spanish ... the ... and ...

foot by foot ... did he somehow make an island ... that i found my way onto. (making new memories as we go) ...

my heart	
in my hands	re-collect
in my head	
in my cock	
in my mouth	

.....

"two ways to unravel: sleep, and travel": Chris

to *let go of yourself. to unwind. come apart at the seams, reveal*

.....
mystery

the problem
the heart
of the

pedestrian: Uninspired? Ordinary? Walking ...what could be more inspired, inspiring than the change of

"Now you be a good boy Timmy. Now you be a good boy Timmy."

That's from the family

I remember. I don't remember ... but I can see myself blindfolded now walking through 77 (Sullivan Street/'our house') ... in and out of every room (I could list them, de scribe but I won't.) ... climbing

the stairs ... I think I ran them ... "now you be a good boy Timmy. Now you be a good boy Timmy"
grandma or Aunt Ruth might've shouted after me ... my bedroom/third floor/partition up to way
above my head, (but not a wall) offering not too much privacy from Uncle Cliff's section on the other
side ... the huge pale green leaves ... in season ... darkening ... chestnuts growing from when I could
never see their moment of first appearance ... taking on recognizable shape ... to scary/gnarly thick
skinned/green spiked things ... brown and white inside ... silkysoft ... menacing and irresistible ...
spikes that sometimes 'drew' blood in the picture of opening ... sometimes grew beyond themselves,
yellowed and softened ... grew rubbery softbendable at their tips .. grew so fat the shells split and
catch them at the right time on the grass in the front yard came apart easy .. the still wetwetwet
brown ball of word inside ...
some time(s) squirrels ran the limbs of the tree I go to see when i de-train in Toronto walking ...
stretching after more than a thousand miles from Halifax ... walk don't talk/walk don't talk ... to stand
in front of my boyhood house and not remember but re-collect the tree cut down

who's(e) inside (now) ... I (can) walk it blindfolded ... walk don't talk walk don't talk

.....

finding childhood ... old news ... "the mind is its own place, and in itself can make
a heaven of hell, a hell of heaven" ...John Milton

go ogle .calm

transubstantiation in sin u ate yourself

walk don't talk

door always open(ing) always closing ... (the leaves of the tree in 'our' front yard ...
... some/things I've forgotten I know: ... a transitory list ...

I don't remember anything at all about going to Ogden Street Public School although I went there
for five or six years, and I'm sure I walked there because it was just around the block ... i don't
remember the walk, the classroom, other kids, teachers ... anything that happened there ... (but i
have a photograph of me sitting in a classroom full of other kids, all maybe five or six ... most with
hands on their desk, fingers intertwined ... all sort of smiling ... all looking slightly to the left, towards
the photographer ... woman teacher standing at back of class, smiling ... i recognize myself ... i don't
look unhappy ...

I don't remember ever walking around my neighbourhood

I don't remember 'doing' anything in our house ... playing, eating, walking, climbing stairs

... I don't remember much, it seems ... don't remember being aware of having different coloured skin
than my family ... or sensing they thought i was in any way different from them ... forget the
seemingly 'essential' _____ of my life ... I have photographs ...

when I was twelve my biological parents 'took me back.' ... "that's awful ... incredible ... traumatic ... you forget? ... how could you? no
wonder!... you must have"... say incredulous listeners
... forgetandforget

LINE AGE

Patter familiar on your brave cock I would:
hard on the seeds of gruff life follow should
the son ... torrents of sunshine dance for such
grave legacy.

Are you the one?

Patter familiar shook his leg; I see
carnal bones slung up in a family way.
No consequential memories come in tow.
Me similar. A trough of wine. Enough.

Patter familiar. Ain't got none for you
cold cock.
Misbegatting got you just these lines.
Old spoor sinks away alone.
History yellows in the sun.

Patter familiar. Ain't got none.
Cold spoor slinks away.
Bones bang up in his tree.
Story yellows in the son.

I trace myself to Attila the man.

Sic Transit Gloria Mundi

(and)

the body is a moment of despair
the body is a crucifix of joy

and dying all the time
and lying along the way

self-pity is the killer's camouflage

the soft man commits murder by massage

and lying along the time
and dying along the way

all our great killers full of the day

and every thought seize the thought
and every traveller seize the traveller

sees the day in a new night and if lucky
 a new light

one foot a peso one time

going a way going to stay in a new
 after another
to build

I'LL BE DEAD SOON. MY THOUGHTS OF MY SEARCH FOR NOTHING
WALK AS WELL AS I DO

SOME OF THE PARTS

I've never before stood naked
cheeks to cheeks
back to back
arms interlocked with a man
and probably never will again.
Is that important?

Have many, or any men (willingly)
stood naked cheeks to cheeks
back to back
arms interlocked
in Halifax,
for 20 minutes?
Will (m)any ever again?
Is that important?

Have many men willingly stood naked
cheeks to cheeks
back to back
arms interlocked
in an art class in Halifax
for 20 minutes?
Will (m)any ever again?
Is that important?

Have (m)any men ever willingly stood naked anywhere
cheeks to cheeks
back to back
arms interlocked?
Will (m)any ever again?
Is that important?

When first/last
have two men
one black one white
(Is that important?)
one wearing a black mask
one wearing a white mask ...
(Guess who wore which mask?) (Is that important?)
... willingly stood naked
cheeks to cheeks
back to back
arms interlocked
for 20 minutes
in Halifax, in an art class
or anywhere on this planet.

(When) will that happen again?
Is this important?

transit (s)tory ... "What we call the beginning is often the end And to make an end is to make a beginning. The end is where we start from." (from "Little Gidding": T.S. Eliot)

train of thought ... de-training/de-planeing/forgetforgetforget

memory/512 mb/"fact"/conjecture/feeling/re-mempering

WHAT THE CLOCK HEARD

We were coming home from school the usual way, across the park, taking a detour
around to the Sherbrooke side to look at the huge Swiss clock on the grass, all made

of flowers and flowering plants, even the hands, which said four o'clock. "It's late already," Lois said. "Yeah, we better get going." I stole a last look at the clock to see whether the phlox-swathed second hand would twitch ahead, but it didn't. Oh, well, next time. We scooted back across the soccer pitch and were more or less on the thicker grass when we heard loud voices behind us, angry boys' voices, obviously aimed at us, though we didn't hear what they were saying until we got closer. "Nigger, nigger!" they were chanting. "Nigger, nigger!" Lois gasped and grabbed my hand. We both froze, then turned slowly to face them. "What are you talking about?" I didn't know exactly what "nigger" meant, but the sound of it was like a devil-voice in a nightmare, and Lois was crying, her hand squeezing mine so hard it hurt. There were three or four boys, older than us, faces ugly with their malice. They started laughing. "What I'm talking about is she's a nigger and that makes you the nigger-lover," said the tallest one. They laughed louder, and it was frightening, and then infuriating beyond my imaginings of fury, a red and awful rage that filled me like a huge summer storm. I went for big boy with all my nine-year-old strength, fuelled by that red anger, which I had never experienced before, nor have since. His nose sprung a leak almost immediately, the blood pouring down his face, and he fell on his bum, squealing and blubbering. His brave companions took off across the field, and he scrambled after them, after shouting defiantly over his shoulder that he'd be telling his parents how I tried to kill him. "Guess I didn't try hard enough!" I screamed, the words blazing out of that scarlet fury. The clock chimed four-fifteen. Lois and I fell into each other's arms and wept bitterly, like grown women, only we didn't know it at the time. Just that everything we did know had been shattered, forever.

Liane Heller

Liane tells me that my Aunt Ruth told her I once came home from Ogden Public School crying because schoolmates had told me that I wasn't black, which implies that I must have declared I was. I don't know what age I would have been. (A part of me doubts the whole story, including Liane's conversation with Ruth. I don't think Liane is lying, but she might be imagining what she wants to believe, whereas I want to disbelieve anything that might reflect well on me. Ruth, supposedly, felt she had to acknowledge the truth, but tried to calm me by assuring me that they all loved me none the less. Liane says that Aunt Doris confirmed the incident. Doris told Liane that she remembered it well because the whole family was surprised that I identified so strongly with their dark colour.

The Baileys tell me that my parents came to visit me frequently on weekends. I'm told too that they sometimes took me home with them for short periods. I don't remember these occasions, but I know they occurred because I'm told so, and I have photographs of me and my parents in various places other than 'my house' on Sullivan Street—places I don't recognize: parks, beaches, unfamiliar streets and different houses, where I'm sometimes photographed amidst adults and children (all 'white,' and me white amongst them, fitting white-in, colour-wise, but feeling what?... anything?... any sense of dislocation?... or does all this just 'wash over' young kids, as some people say?) I don't remember knowing anyone, although some of the faces look vaguely familiar to me ... as old photographs.

transvention ... real eyes ... realize ... memory(?)...

What clear ending is there if the are only circles to be made;
Love to accept or reject, and then the same again? Direction
and time become one in another for always,
but as always

there is nowhere to go but here.

Liane Heller

But there is one 'at home' photograph that makes me feel even more uneasy, because I 'think' I should re-call what happened in such familiar surroundings. I'm in our "frontroom" as we called it—maybe because it was at the front of the house, its windows overlooking our front yard with its tall but narrow chestnut tree ... and the street. It was the first room off the hallway when you came in the front door. (I think that in those days, in modest 'Victorian' row houses, the intention was to put the 'best' room—the room for impressing guests—at the front of the house and to keep the rooms in which you 'lived' somewhat hidden. I guess that was 'good manners.' (Ironically, "the living room" was an alternative name for this place of special occasions — usually off-limits to kids.) I'm standing beside the chair, and my father is standing beside me. (He may have his arm on my shoulder, I may have my arm on my mother's shoulder ... I don't remember, and I don't have the photo in front of me.) We're all "dressed up" as though for a formal occasion ... as though meaning to 'go somewhere' ... 'special' ... or having come from ... or as though for a photograph. It pains me, in some way, to see myself in an uncomfortable looking short-pant suit, sandwiched/posed between two adults I don't remember remembering then,...all of us, to my eye, looking like we'd rather be somewhere else. My eyes look scared and confused: How come I'm in the frontroom? Who are these people? And I think it must have been Uncle Cliff taking the picture, because he was a photographer ... who else would have arranged us this way?...I(m) (would have been) confused (me) (even more). "Uncle Cliff, why do I have to stand here? Why are you doing this to me?" (I hear my eyes say this.) I am still ... going away ... gone ... a way ... to hear ...

Lumbering ... logonoffos ...

We stand and remember nothing.
All is past and all is present.
The body is a moment of despair—
The body is a crucifix of joy.
We write about this thing and about this thing.
We sing and then we sing and then we sing.
We close and then we open and go on.

... on foot ... lo(o)se beginnings

Jeff M. Ward
Standard Transgression

Crossing physical and intellectual borders has become standard practice for the contemporary artist. Art has seen so many cyborg puppies and transcontinental, inter-gendered bois and gherls that it seems as if there is no untransgressed border left, but what if an artist blithely failed to note borders at all? Artists Katie Herzog and Marc LeBlanc answer that question with a slide show. The untitled artwork presents the viewer with a narrative concerning a controversial archeological discovery. During the presentation, the viewer is introduced to a far-fetched fiction involving an astounding array of border crossings. An initial mix of genres sets the stage for a narrative wherein different teleological and terrestrial purchases are moved into and through negating any border zones between them. A close look at the story reveals how Herzog and LeBlanc employed several particular border crossings, but used them with such a joyfully recklessness manner that they imply there need not be borders at all. The slides, projected onto a wall, unfold thusly:

Images of a desert landscape overlaid with the written testimonial of Dr. Leslie Peterson begin the presentation. The scientist details the story of how Herzog and LeBlanc found a "partially immersed, semi-petrified wooden structure" protruding from the sand. Peterson recounts traveling to the site, to begin an archeological dig, and notes how the objects discovered there cause a stir among the archeological community. Inscriptions on the artifacts' surface and their physical make-up suggest that people living north of the Artic Circle, likely on the North American continent, made them. It seems as if the objects' makers migrated to the southwestern United States 9000 years prior by some means of non-ambulatory transportation. Perhaps most significantly, Peterson notes that these people may have used some sort of space and time travel.

Next, a suite comprised of slides featuring snowcapped mountains and floating icebergs are followed by a barren ridge of sand dunes. Between these two landscapes is a graphic vortex, all the meteor-like shapes rushing towards a circular pattern in the direct center of the picture plane. The image is repeated through several slides, alternating between a light and dark solarization, implying rapid, cosmic movement.

The viewer is then presented with a series of objects assumably found at the archeological site. Made of organic materials, the artifacts appear like prehistoric tools and talismans. A stick or twig banded with some jute may be a shamanic instrument. A shallow ceramic dish is depressed with functional-looking indentations. A rock lashed to a branch looks like a primitive weapon. The artifacts are not presented in an archeological context;

rather they float on psychedelic, florescent backgrounds. These images are inter-cut with glyphs, alphabet like markings found on the artifacts. The simple markings imply a relationship between solar bodies. The most significant glyph consists of a horizontal line, perhaps meant to represent a horizon or timeline, separating a graphic crescent shape above from a circle below, the sun and the Earth. A serpentine line bisects the horizon, connecting the two graphics. The image is repeated on a second slide in a negative exposure, like the previous time warp vortex slides. This flashing between the solarized images heightens the glyphs extra-terrestrial references.

The climactic grouping of images gives us an extensive look at one object out in the landscape in which it was allegedly discovered. Through a series of close-ups, the viewer is introduced to a dense organic surface. The surface of the object appears both vegetable and animal. Drippy bits could be mucus or sap. Hard surfaces may be smooth tree bark, a talon or claw. One is reminded of turtle shell, cactus leaf and insect exoskeleton by one shiny section. The pictures seem to be describing a dense organic mass made with the intuitive logic of Mother Nature. As they progress however, the frame pulls wider and we begin to see more man-made elements combined in an increasingly technological way. Broomstick straight dowels protrude from the organic mass and become the support for a woven caning. 'Twigs' fibrous hairs break away making the sticks' bends appear like an electrical cord whose rubber casing has torn to reveal numerous wires. As the slides' perspective continues to recede, the entire picture is revealed. The slide shows a pre-historic satellite dish, antenna pointing towards the skyward, on a rocky outgrowth in a desert landscape.

Throughout the images, a low minimal soundtrack plays. A Synthesizer drone is punctuated by a five-note "Close Encounters"-like trill. As the piece progresses, a wind instrument that sounds vaguely Aboriginal, like a bullroarer or a didgeridoo, builds into a rhythmic heartbeat. The synth drone eventually takes over again and decrescendos toward silence.

All of these elements together create a hybrid fiction designed to collapse a plethora of boarders (science and fantasy; past and present; Earth and heavens; man and machine; north and south; hot and cold) thereby suggesting infinitude of others. Peterson's initial set-up is meant to validate the narrative, or at least encourage the suspension of disbelief required to consider the possibilities Herzog and LeBlanc suggest. This collapse of scientific legitimacy and filmic trope can be seen as the artists' first border crossing. Once that device is set in motion, the cross-pollinations come quickly. The primitive objects, allegedly possessing the power of time travel, suggest a kinship between modern and primitive people. The curious-specific mention by Peterson that Herzog employees the camera in her cell phone, a twenty-first century space and time transgressor, to send the scientist images of the artists' desert discovery reflexively strengthens this analogy. The handmade artifacts also present themselves both as prehistoric and technologically advanced; the satellite made of rocks, fur and plants

being the most overtly so. Made of many clunky parts, the dish is even somewhat reminiscent of the slide projector, a nearly defunct wheels-and-gears twentieth century machine at the dawn of the digital technology and it's promise of objectlessness. These objects also seem like animals. In some objects, animal bones and meat are even used in their construction. This further border crossing, between man and machine, continues to strengthen the past and present collapse, too. Ancient acknowledgement of the connection between man and his tools dovetails nicely with contemporary cyborg theories.

It seems as if Herzog and LeBlanc mean to disregard all borders. Our intrepid time travelers, for instance, cross a border between two deserts, one cold and one warm; one north, one south, through a means that doesn't actually cross any borders. It's as if the border were not there at all. The viewer is encouraged, through the glyphs and objects, to consider that this border crossing was possible by looking to the heavens, i.e. to alien life forms or a divinity. If an existence without borders is sanctioned by higher, even Olympian, intelligence, a borderless worldview must be preferable, even more moral, than a world with borders.

A pro-borderless read and the proximity of our (perhaps interstellar) aliens to the border between Mexico and the United States might lead one to think that the piece seeks a commentary on immigration and strives for egalitarianism via the work's desire to equate ancient and modern people and technologies. In this light, broad comparisons could be made between Herzog and LeBlanc's narrative and performance artist cum radical anthropologist Guillermo Gomez-Pena's continent-sized utopia "Aztlán Liberado" which imagines a future wherein all the lands of North America are integrated into one culture. Avant garde jazz musician Sun Ra's adopting of an elaborate interstellar persona to use as a metaphor to express his sense of dislocation in a racial divisive country employs an "extraterrestrial as Other" metaphor that Herzog and LeBlanc may be exploiting as well. Samuel Delaney's science fiction world "Neveryon", a primitive yet futuristic multi-volume narrative analogous to the author's queer counter-culture of 1980's Manhattan, has some formal similarities to the slide show also. While Herzog and LeBlanc's piece seems sympathetic with the libidinal politics of the aforementioned art, to make too strong a correlation among these works misses the mood and agenda implied by the slide show.

The work is not as strategically political or as socially observant as these other practices. The piece is primarily about affirming artistic liberties; it's too clever with its filmic confidence, tossing off an unbelievable narrative with just the right dash of clues to make one consider, if not quite believe, it. Rather than postmodern campaigns meant to suss out and expand rights, roles and identity, Herzog and LeBlanc inherent pluralities in easy stride. The work is of a kind of recent contemporary practice that accepts little blockades to potential source material. It assumes that all identities are a construction, the global marketplace is inescapable and the nation-state

dissolved. Existential ennui, thought, is largely absent from this work. There is little frustration with borders' existence, or lack thereof, in Herzog and LeBlanc's piece; work of its ilk embraces borderlessness.

Video, performance, drawing and installation are choice media of this brand of contemporary artwork. These media lend themselves well to collaboration, can be produced quickly, are mobile and emphasize the makers' play over the object's material qualities. Herzog and LeBlanc's slide show, a photo series of drawings, tied together organic bits and landscapes that can be projected into any darkened, three-dimensional space, is the perfect media to express the creativity of this practice. The piece is nimble, athletic. It's self-satisfied, even joyful. If there were another carousel of slides, not merely science, archeology, popcorn movies, aliens, sand, ice, New Age synthesizer meditation music and voodoo would be implicated. Coniferous trees, domesticated reptiles, single malt scotch and etiquette for the proctoring of narcoleptics could surely also be included, too. Art of this mode sees all imagery and content as fair game, and it is delighted to do so. Rather than a border crossing, per se, Herzog and have overlooked borders altogether. The magpie and the bricolure are their standard bearers. Art for Katie Herzog and Marc LeBlanc is excited to go anywhere and be anything. The piece's final slide image depicts these open-ended possibilities: a distant, desert horizon and a limitless, vast sky.

Katie Herzog / Marc LeBlanc



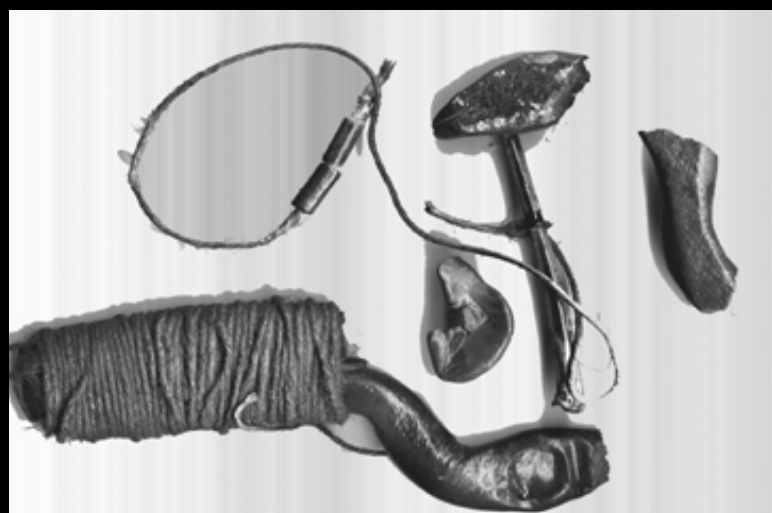


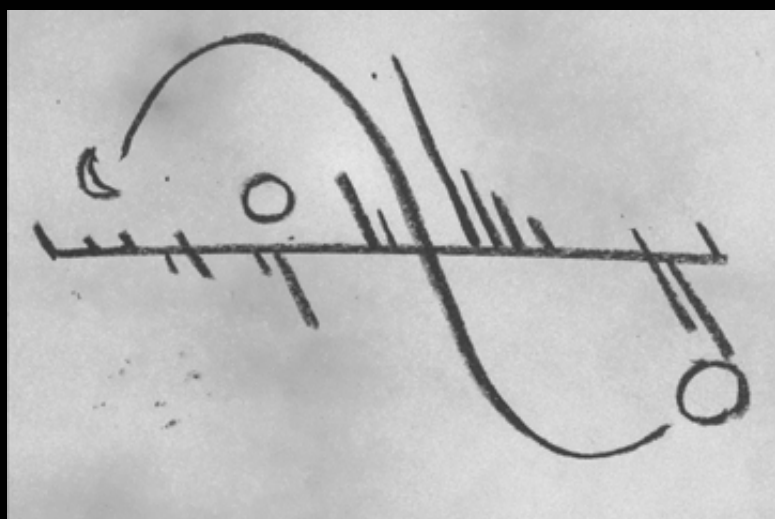


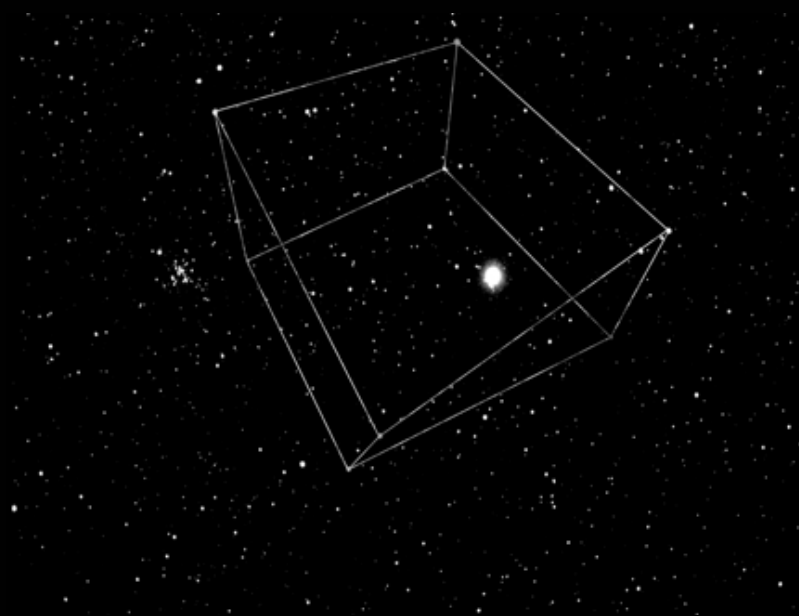


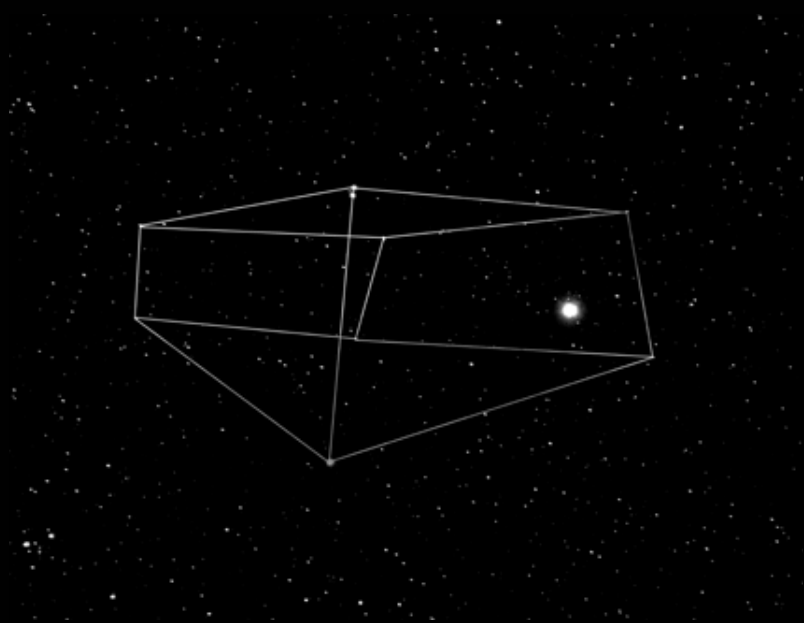












Jerome Rothenberg
Cokboy (Parte I)

Traducción de Jorge Santiago Perednik

llegué lastimado por la montura
un judío entre
los indios
quíe hague yo en este lugar extrañe
mit este gente mit ojos extrañes
poide ser sea problema
poide ser poide ser
(él dice) una sombra
surge de su trigo sarraceno
tiene en la mano un tomahawk
en su ojo derecho la sombra de un hacha
en el izquierdo la de una pluma fuente
quíe hague yo aquí
come foi que me perdí y llegué aquí
cien hombres soy
ciento cincuenta sombras diferentes
judíos y gentiles
que trajeron la Ley a lo Indómito
(él dice) este hombre
soy yo es mi abuelo
y otros hombres de letras
hombres con letras y cartas que llevan el correo
jinetes del pony express lituanos
el Buffalo Bill enloquecido por las finanzas
todavía cabalga a la cabeza
horas antes de vengar la muerte de Custer
filma la primera película 3-D de esas guerras
o años antes de ella
los números desaparecen en el tiempo cabalístico
que reúne a todos los hombres
y el jinete solitario
lastimado por la montura
soy yo mi abuelo
y otros hombres de letras
judíos y gentiles que ingresan
al dominio del indio
que traen la Ley a lo Indómito
a minas de oro y almacenes inestables

el comercio de pieles la agricultura pesada
votos balas peluqueros
que amenazan mi barba tu cabello
pero me auspician
y harán de nuestro pariente el Senador de Arizona
el abanderado de su Ley
el que nos odia a ambos
pero se viste como judío un día indio
al siguiente un imbécil cristiano
quién hague yo aquí
poide que este lugar esté loco
tiene todas las letras yendo hacia atrás
(él dice) quién puede leer así los carteles
que indican el desierto
quién puede sacudir su salida de los bosques
el vado los arroyos las abuelas
estaban viviendo cerca
con víboras adentro de sus conchas
dientes tal vez
tal vez sierras
cuando el Baal Shem visitó los Estados Unidos
vestía un shtreiml
los lugareños todos pensaron que era un cowboy
tal vez de México
“¿un cokboy?”
no un cowboy
seré más que importante para mi comunidad
y mi raza
pero buscaré a mi hermano Esaú entre estos pieles rojas
sus fuegos nocturnos compartiré
el pis forzado de mi sagrada pija
portaré la semilla de Adonoi
y los alimentaré con visiones
llenaré una caparazón de almeja bien llena
y la pasará de boca en boca
miraré el ascenso de la luna
por los ojos de cada uno de los demás
las distancias desaparecen en el tiempo de la Cábala
(él dice) el viejo observa
desde los acantilados una ciudad
derrotada con luz
el hombre y la ciudad desaparecen
él mira y ve otra ciudad
está hecha de vidrio
adentro los edificios se yerguen
inmóviles estatuas

caras de piel marrón
 atrapan la luz
 un ascensor
 se mueve hacia arriba y abajo
 en la visión del Cuna *nele*
 la visión de mi abuelo
 visión del Baal Shem en los Estados Unidos
 los esclavos en el entrepuente
 qué vieron en común
 con qué luz sus ojos
 se abrieron a las estrellas
 no sabría decir
 qué estaba haciendo yo aquí
 este lugar tiene todas las letras yendo
 hacia atrás un retroceso en el tiempo
 hacia lo indómito
 el viejo judío hace fuerza con su gabardina
 parte para él
 su espíritu se apresura a escalar la montaña
 y conoce a un águila
 no un ágglá
 capitanes comandantes queridas locos exquisitos
 asesinos que abren el continente a la explotación
 deténganse y desistan (él dice)
 hablemos (él dice)
 se siente como un poco de gas por aquí (él dice)
 (imposible mirar el espejo sin llorar)
 y el ágglá lo eleva
 como un ascensor
 a un lugar seguro por encima de la madrugada
 allí le entrega una canción
 la canción del Baal Shem
 repetida sin palabras durante siglos
 “jai jaia jaia” pero la traduce
 como “ia-ba-ba-ba-ba-ba-bam”
 cuando el Baal Shem (ia-ba) aprende a armar un bulto
 ¿qué pone el Baal Shem (ba-ba) en el bulto?
 debajo la seda de su bolsa del chal de oraciones
 arriba la tapa de piel de castor
 adentro el sabor del fruto del esrog
 en el medio el cuerno de chivo montés
 a los costados la pluma de ganso
 en el corazón el diente de ajo polaco
 que usa cuando viaja
 en sus travesías por los bosques cabalísticos
 la caballería de los zares a cada lado

hombres de gruesos bigotes ojos amarillos y sables
que acechan a las almas gentiles
por la noche en las estepas de Wyoming
(él dice) quíe hague yo aquí
no pude encontrar mi sombrere
buscaría por el campo en cuatro patas
hasta detrás de una roca en Cody
el viejo indio da un paso adelante
en este punto las profecías de ambos se juntan
como humo una pipa está sostenida
entre ellos gotea por sus labios
el tabaco penetrante
“¿cowboy?”
cokboy (dice el Baal Shem)
coloca una nuez en su pañuelo y la parte
contra un peñasco los dos comen
el indio saca un mazo de cartas
y mezcla
“¿tú jugar?”
ellos juegan a los corderos y los lobos
el fuego hace crepitar en el pripitchok
en una gran carpa india en algún lugar de los Estados Unidos
el cuento de los comienzos que salen de su escondite

Josh Kun
Audiograms: Mexico-California

1

The question is never to cross or not to cross. In Tijuana, the question is always when. When will the lines not have you caught in a bottleneck on the city's final overpass, when will the lines not make you buy a newspaper or a bag of *pepitas* out of boredom, when will the lines not remind you that waiting is the new living. To help solve the mystery of when, there are a number of options. You can flip on channel 54 and watch live, multi-angle video shots of the port of entry lanes (with the image quality of an Oxxo security cam). Or you can click your way to the daily paper web portals of *Frontera* or *El Mexicano* and watch their car counters (as I write, it's a quiet early morning: 15 izquierdo, 30 derecho, 30 diamante, and incredibly, the once speedy transnational VIP fast lane for SENTRI holders, 110).

Or you can do it the old-fashioned way, and put your ear to the line. Dial up the report number on the phone (a 700-7000 Telnor number that's as second nature to Tijuanaenses as 777-FILM is a mile north of the border) or slide your radio dial to 104.5 if you only need an update every 30 minutes, 91.7 if waiting 15 minutes is all the time you have. For US commuters wed to the 5 and the 101 and the 15, radio traffic reports are the familiar voices in the automotive head. For Tijuana commuters wed to roads that change nationality mid-stream, the voice of the *garitas* is often the first voice of each new workday.

Tijuanaenses call it *escuchando la línea*, listening to the line. The line is acoustic. The line is audible. It has no demographic limit, no market niche, no gender skew. The music of the line beats out Los Tigres or Tucanes, Maná or Julieta. Línea music has the highest ratings of them all. Because when you listen, you not only hear traffic and transit—the sounds of how long you will wait, the sounds of how fast you will move—you hear all those other sounds that traffic and transit have always made, the music of movement, of a manic, ritualized, and deeply monitored bi-national back-and-forth.

To cross is to listen.

To listen is to be in-transit.

2

The LP called it *T Town*. With exclamation points. The cover art was a water color painting of a Mexican señorita for hire in an off-the-shoulder campesina dress. There were bullfight posters and a napping Mexican in a

sarape and sombrero, his napping Mexican dog asleep at his dirty barefeet. In *T Town*, sleeping Mexicans have sleeping dogs.

There was no map to *T Town*, a Mexican version of a Calvino-esque “Invisible City” with no road that could take you there, no directions that would guide you. Search for it on Mapquest.com and you will be redirected to your own mind. Because *T Town* didn’t exist. It was real only if it was imagined. The liner notes did the imagining for us. “*T Town* is a familiar name given the border town of Tijuana, Mexico,” they explained. “Scintillating, sinister, dusty, and typically Mexican, this little town does jump!” The population of *T Town* was culled from a demographic sample of Revolution Avenue circa 1950. For every sombrero a US soldier, for every prostitute a US tourist.

Los Caballeros were *T Town*’s troubadours and this High Fidelity recording pressed somewhere on Sunset Boulevard revealed them as a dapper quartet in formal cocktail charro attire huddled over a marimba with two accordions and an acoustic six-string. They are all smiling. The story unfolds like this: “In the midst of all this we happened upon an authentic little group playing in a rather pleasant and exciting little night club at the end of an obscure, short street. This group plays with the true happy spirit of Mexico further past its borders.” The story then takes a turn towards anthropological fantasy, with our unnamed *T Town* discoverers so entertained by the authentic Mexican sounds of Los Tres Caballeros that they head back down with “elaborate recording gear” to capture the magic for all to hear. What did the magic sound like? “Mexican Hat Dance” and “The Continental,” “Tico Tico” and “España Cani.”

Turns out that Los Caballeros were not from Tijuana and were not discovered in Tijuana. They were a US-based group, led by guitarist Ruben Guevara Sr. The Caballeros had been regulars at the Chi-Chi Room in late 1940s Palm Springs, where they lavished boleros on Frank Sinatra and Eva Gardner. When Sinatra opened The Sands years later in Vegas, he hired them to play the front room bar. Guevara’s son, Ruben Jr., would grow up to be a *con safos* Chicano musical activist, after first convincing Frank Zappa to let him lead a real version of Zappa’s fake pachuco doo-wop-soul band, Ruben and the Jets.

Los Caballeros would take other trips into brightly-colored Latin romance, but they would never return to *T Town*. They left it as they found it, a jumping tourist wonderland frozen in time, frozen in mañana. “Mañana seems to be the order of the day,” the legend went, “and no one knowingly does today what might be put off until tomorrow.”

3

Carlos Fabian Sarabia has asked, “Is there a better way to understand bi-nationalism than dancing to ‘Rock Lobster’ between breaths of air on Revolution Avenue?” What about an 80s Pijama Party at Balax Dischoteque in the Zona Río “2 minutes from the border” where “si vienes en pijama, no pagas cover?”

First View Without Sound.

A late 19th century stereogram of “A Mexican Border Town, Near San Diego, California.” Two different shots of the same image—Tijuana as an expanding rancho, the Ranchero de Tijuana inching toward being a town. Dirt and sand lead up to a retaining wall of gathered brush, crumbling brick, and wood fencing. Beyond the wall are a smattering of buildings in the shadow of a mountain and a wide empty plot of land. At the time the shots were taken, Tijuana had yet to embark on its path toward modernity and San Diego was in the midst of its first major transformation from a Californio capital to an Anglo enclave. There is no trace of transit. Look closely and you can hear wind blowing across the Tijuana River Valley. The stereogram captures Tijuana in a rare moment, caught between its birth as a Mexican city out of the ashes of a family-owned cattle ranch and its birth as an American city built on vice greenbacks. Tourist Tijuana, “The Most Visited City In The World.”

First used in the 1840s, the stereogram was a photographic technique based in optical illusion and visual deception. Stereograms juxtaposed two slightly different images of the same scene (usually shot from different angles) that when looked at through a stereoscopic device, would produce an almost 3-D effect. An illusion of depth. Through a trick of visual repetition, we see what is not really there. Since its birth in the 1800s, Tijuana has been a stereogram city, caught between how it is and how it is viewed, its dimensionality always subject to a game of illusion always one-step out of its control.

The myth is that Tijuana is a shock, that after driving south down Interstate 5 through San Diego, the city just ambushes you and in a matter of minutes, you’ve crossed the line into a whole other world. But if you’re paying attention as you drive, the shift from Southern California to Northern Mexico is actually more like a slow dissolve than a sudden jump cut. The freeway divider goes from solid cement to cheap chain-link fence. Once you hit Chula Vista, you can start to see Tijuana from your car window: the gleaming, silver arch next to Plaza Santa Cecilia framing a hillside Tijuana colonia, the Mexican flag flying over a city that looks just an off-ramp away.

And up until recently, if you kept your radio tuned to 98.9FM, you could hear the signal of MORE FM start to come in—the Tijuana alt-rock station that switched back and forth between Shakira and Pink, The Offspring and Soda Stereo, promos for Tijuana nightclubs and ads for San Diego lawyers. As dated and mainstream as it could sometimes be (new and underground Latin bands had a tough time getting played), it was still radio for border dwellers and border commuters, a local station with a built-in bi-national audience. More than anything else, it’s how I

would always know that I was officially in the borderlands of Nike outlets and INS checkpoints, and that I was getting closer to Tijuana.

Now MORE FM is an English-dominant hip hop station with a photo of P-Diddy on their new website. When one Tijuana blogger tuned in to the new station in January, he dismissed its familiar playlist as “hip hop for pochos.” The old MORE FM was just as corporate as the new MORE FM, but its bilingual music mix made its border location indisputable, radio broadcast from the heart of 21st Century Tijuana. In the age of Clear Channel and commercial-free satellite radio, radio stations that speak a clear local language have become harder to find. Instead of being audio portraits of the places they broadcast from, most stations are now little more than audio portraits of syndication deals, federal censorship, and corporate monopoly. NAFTA radio, broadcasting sin fronteras.

6

There have long been rumors that Border Patrol agents call undocumented Mexicans they catch crossing the border illegally, “Tongs.” The nickname comes from the sound their flashlights make when hitting the migrants’ heads.

7

In the 1960s, the “Tijuana sound” was taking the world by storm. Too bad it had nothing to do with Tijuana. Americans had been making music about Tijuana from the early part of the twentieth century—especially once Prohibition was in full swing and Tijuana became an adults-only US amusement park -- but in 1962, Herb Alpert turned “Tijuana” into a pop musical industry driven by Alta California fantasies about its Baja California neighbors. Alpert went to a bullfight at the Plaza de Toros, dug the mariachi fanfare, and came back north to his garage to finish “The Lonely Bull.” He imitated the Mexican trumpets, piped in field-recordings of bullfight “Ole” shouts that he borrowed from an engineer friend, and named his band of studio musicians the Tijuana Brass. “It is the middle-aged man’s answer to rock ‘n’ roll,” TIME Magazine reported, “and it is called Ameriachi.” They would become one of the top-selling artists of the 1960s, at times out-selling The Beatles.

The song was the title track to Alpert and the Tijuana Brass’ debut recording which, according to the album’s liner notes, was meant to capture the sound of a Tijuana, “a chance to hear Tijuana in all of its aspects... the noisy Mexican-American voices in the narrow streets, the confusion of color and motion.” They described Tijuana “a spectacle, a garish border town” and were credited to “Hernando Cortes.” Just below Cortes’ testimony was a black and white photo of Alpert, dressed in casual pants and a blazer and clutching his trumpet, posing with a Mexican mariachi sextet in matching outfits. There was no caption, no reason to suspect that the six Mexican musicians weren’t the infamous Tijuana Brass themselves. Of course, they weren’t. The real Tijuana Brass were, as Alpert once described

them, “Four salamis, two bagels, and an American cheese.” The Mexican musicians in the photo were the house mariachis of Caesar’s Hotel and Restaurant, a legendary Tijuana tourist haunt best known for being the birthplace of the Caesar Salad, on the city’s notorious main drag, La Avenida Revolución,

Thanks to the Tijuana Brass, Tijuana became pop music’s Most Visited City In The World. The roll call is long. Here is a sample: The Baja Marimba Band, Los Norte Americanos, The Border Brass, Tijuana Christmas, Sounds Tijuana, Lennon and McCartney Play Tijuana, Tijuana Bach, Guadalajara Brass, Mexicali Brass, Monterey Brass, Acapulco Brass, Tequila Brass, Nashville Brass, Waikiki Brass, the Mariachi Brass. Not to mention all of the sponsorship albums featuring “Tijuana music” from Pet Ice Cream, Phillips 66, AlphaBeta, Der Wienerschnitzel, Sprite, Kentucky Fried Chicken (the beloved *Tijuana Picnic* album), and Taco Bell (“Taco bell’s five delicious food items, are as authentic as the piñata and the mariachi band, yes, as authentic and exciting as Mexico itself.”)

Tijuana, Old Mexico. Dusty, unpaved, and underdeveloped. As Alpert liked to say in the press, Tijuana was a “mañana” town. He was right about one thing—in the 60s, Tijuana was a mañana town, but mañana as in tomorrow, the future, growth, progress. In line with Mexico’s Programa Nacional Fronterizo, the city was undergoing its first major phase of urbanization, on its way to becoming a Northern industrial capital. Increased Mexican migration from the south had led to increased transportation infrastructure, while state owned petroleum and gas companies were making their debuts in the city. The same year as the lonely bull, the Tijuana River bed began its transformation into the Zona Río and only three years after it, the Border Industrialization Program gave Tijuana its first maquiladoras.

The city’s music rolled with the changes accordingly. If you wanted to challenge Mexican musical tradition in the 60s, Tijuana was your town. Easy access to San Diego radio stations like XEC and XEAZ playing blues and early rock and easy access to rock and blues albums of the 50s in San Diego stores had long made Tijuana a natural fan base for Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry, Elvis, and the Beatles. Clubs like Mikes, El Aloha, El Tequila, and El Convoy nurtured the careers of young Tijuana bands like the TJ’s, Los Rockin Devils, Los Johnny Jets, Javier Batiz, and Los Tijuana Five. Batiz recorded songs like “Coming Home”, an English language blues shuffle that wanted to be Muddy waters more than Pedro Infante. Tijuana musicians played rock precisely to get away from the stereotypes and expectations of Mexican tradition. They played rock to participate in the bi-national youth culture that they were themselves a part of. Mariachi music was Mexican national music. Rock and Roll was a national refusal, a borderlands music of transit that put Tijuana in conversation with LA, Memphis, and New York City, more than Guadalajara or Monterrey or Mexico City. They were making music that was the soundtrack to modern Tijuana—music that set the stage for Peace and Love in

the 70s, Artefakto and Mercado Negro in the 80s, Tijuana NO and The Nortec Collective in the 90s.

In 1965, Los Tijuana Five took on “California Dreamin’.” They replicated the Mamas and the Papas harmonies, reproduced the light jingle-jangle of their psychedelic East Coast-West Coast whimsy, and did it in Spanish. Turns out Tijuana musicians had dreams about the US too, but they dreamt that it was theirs. Los Tijuana Five changed the words “California Dreamin’” to “California Mia”, my California, a reminder that Tijuana was never limited to being the passive repository of fantasy, the blank slate for nostalgia, the handy other in the mirror across the border.

The line divides what the mirror sutures.

8

Second View Without Sound.

May 10, 1921. Postcard. Color sketch of the Tijuana River as a national boundary of sky-blue water. “Tijuana, Mexico” occupies the top half of the frame, “Tia Juana, California” the bottom. The land looks the same on both sides—patchy green bush covering brown desert, assorted buildings, structures, homes. They are connected by a single road that extends from Tijuana to Tia Juana, with a bridge to make the transition over the river. The road is continuous and seamless. It runs clearly North and South, cutting vertically across the horizontal divide of the river. We cannot tell if it begins in the north or the south. It seems to belong equally to both. California and Mexico are divided by one straight line and connected by another. The physical space and grammatical [space] that splits Tijuana from Tia Juana is marked by its own bridging.

The river divides what the road sutures.

On the back, a son writes to his mother in a delicate cursive. She lives in Greenville, PA. On Main St. “Here I am and I will say more soon when I land in the USA as I am rather timid here. Ha. Can’t realize I am here so many miles away.” The physical distance across the bridge is quite short. The psychological distance across the bridge is quite long.

The postcard depicts the river as cutting a swath between California and Mexico with utter precision. The river banks on each side are nearly ruler-straight, and they run perfectly parallel to each other in an almost harmonic symmetry. Edward R. Tufte has written of parallelism as a “natural design strategy for explanations of music and sound.” The charting of musical frequencies often results in a grid of parallel lines. Likewise, he says, musical history can be described as the evolution of parallel currents, parallel flows of style and influence. “Songs are not merely singles,” he says, “music and music-makers share a pattern, a context history.” Two different flows mapped in parallel, born of the same landscape, connected to the same road.

At the San Ysidro-Tijuana port of entry, inspection begins before you reach the checkpoint. As you sit and wait in your car, often for over an hour and often over a mile from anyone who will ask about your citizenship, there are cameras, dogs, and agents in brown shirts and black boots strolling through clouds of car exhaust. Authorities typically refer to this—in an act of mathematical liberty-taking—as “pre-primary” inspection, the inspection before you are actually inspected, the wait before the wait. The actual inspection—the one where the agent in the booth asks what you’re bringing, where you’re going, what Pearl Harbor Day commemorates (if you’re American) and what you’re bringing, why you’re going, why your name isn’t the same on all your documents (if you’re Mexican)—might not be the final inspection. If there is suspicion, you are moved into “secondary inspection,” another examination area just north of the congested checkpoint itself.

The Tijuana writer Luis Humberto Crosthwaite has called secondary inspection “the twilight zone,” a limbo within a limbo, a border within a border. For anyone leaving Tijuana, being moved to secondary inspection is the last chamber of fear and frustration, a prolonged episode of yet more waiting, intimate surveillance, and a dose of cruel irony— you have already crossed the border into the US and yet have gone nowhere (and might have even less of a chance of heading north than you did when you were in the south). On a recent attempt in June to buy his daughters a pancake breakfast in San Diego, Crosthwaite was detained for over three hours because his brand new car—prepare yourself— had no license plates.

In one of his stories, “The Line,” which begins with a lyric from the US band Cake (“And this long line of cars is all because of you”), the car-bound narrator can do nothing but be in line. “I’m getting in line, getting in line, I’m getting in line to leave the country,” he thinks to himself, hemmed in by a Mexican family in a Nissan mini-van and a gringo in a Mitsubishi SUV. As he waits for inspection, time moves forward, but the line does not. If Tijuana is a city of frenzied connection and frantic movement, then “la fila”—a line that is really a multi-tiered system of checks, balances, and population control—is its slow-motion suburb of frozen momentum.

Fernando Corona, who records under the nom-de-laptop Terrestre, has turned this suburb into sound, naming an entire album of norteno-inflected electronica after the checkpoint life itself, *Secondary Inspection*. The album’s centerpiece, “Secondary Inspection Theme,” begins with a stuttering loop of soft tambora drum taps, then launches into a pulsing eight minute march that moves forward while staying in place. Synth lines cut in, snare rolls merge, the tempo accelerates then brakes, lunges then idles. At the song’s end, the pounding pulse ends up in a metallic chamber, as if the music was suddenly bouncing off the walls of an industrial waiting room. Corona conveys the key emotions of secondary inspection, both the thrust toward arrival and the doom of temporary detention.

But there is an even larger story trapped inside the song. As a recorded song available on a CD that can be purchased anywhere from a Sanborn's in Tijuana to a Tower in Los Angeles to an HMV in London to Amazon.com, it embodies the contradictions of border laws that insist on loosening inspections on goods while heightening them on people (the border is open to Mexican trucks with 18 wheels, but closed to Mexican trucks with four 4 wheels; the border is open to undocumented Border Patrol agents calling themselves Minutemen but closed to undocumented Mexican migrants).

In the contradictory transit flows of the NAFTA age, by the time we listen to music about people being stopped at the border, the song has already crossed it itself.

Corona was once a member of Tijuana's popular Nortec Collective, who made a recent sprint beyond secondary inspection on Alan Parson's album *A Valid Path*. They collaborate on "Tijuaniac," a languid Pink Floyd stroll that moves in the opposite direction from Corona and Crosthwaite's northbound cars.

"Tijuaniac" arrives at the checkpoint from the US side, moving across with ease, calmly, with bits of northern Mexico dropping into the mix as the border gets closer (faint "probando, probando" calls, brass banda flickers). Once they pass the checkpoint without a full stop, Tijuana hits like a head-on collision in a screeching blast of drum ricochets. It's a seamless arrival, with no inspections, no detentions. You can almost imagine all the faces on the other side of the freeway divider, hearing the song move past them from across the traffic lanes as they wait in their cars to keep waiting, listening to the line that never ends.

Alejandro Espinoza

Apuntes para el Reality Studio:

un acercamiento a la obra de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal

I

¿Por qué persiste la imagen del “artista desposeído” en la actualidad, esa figura decimonónica del sujeto frustrado, inspirado, sacrificado a un oficio al que poco a poco le va perdiendo sentido? ¿Cómo es realmente la figura de este artista, después de más de un siglo de redefiniciones, qué es lo que lo define en el presente? ¿Todos los artistas, en todas partes del mundo, se dedican única y exclusivamente al acto creador, enmarcado en el ámbito de las artes? Alguien que puede identificarse hoy como artista, ¿es acaso un individuo sobreeducado, producto de alguna academia, del estudio especializado, capaz de trabajar en virtud de un interminable menú de información, de datos nimios de la cultura y la historia? ¿Ejerce como “profesional de las artes”, o es acaso un académico, o quizá un creativo que trabaja en una agencia de publicidad, o probablemente un diseñador gráfico, o trabaja en la prensa, en la televisión, en el cine, como funcionario en alguna institución de fomento a la cultura? ¿Realiza cualquiera de estos oficios, mientras paralelamente desarrolla un catálogo de obras, conforme el tiempo y el espacio se lo permitan?

¿Se remite a una condición más proactiva, intentando vivir de su obra, manteniéndose al margen, buscando siempre espacios alternativos para la difusión de lo que él y varias personas están realizando? ¿Está subsistiendo junto a los románticos que piensan en la posteridad? ¿Acaso está siguiendo una carrera de honores, becas, premios, reconocimientos? ¿Se encuentra totalmente al margen de cualquiera de estas consideraciones y/o categorías, o pervive en una combinación de dos o más de ellas? ¿Sigue “desposeído” el artista? Independientemente de las respuestas, este es el marco desde el cual un artista desarrolla su labor en la actualidad.

Para poder llegar a la obra de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal (Mexicali, B.C., 1974), esto es, para acercarnos a una obra que nos elude, que se esconde, que se presenta como incómodo acertijo, muchas veces malentendida como arrogante o desapegada, es necesario considerarla en el marco de todas esas interrogantes. Considerarlas desde la personalidad multidisciplinaria de Gutiérrez Vidal, quien ha experimentado todas las variantes postuladas en estas preguntas, y que han formado parte de su proceso creativo. En una suerte de hiperconciencia lúdica con respecto a aquello que llamamos “obra de arte”, Gutiérrez Vidal siempre ha trabajado desde la experiencia de vida, vista como un espacio de contingencias y juegos lúdicos con los seres o sucesos que lo rodean; pero no lo hace de manera explícita, sino como algo imbricado, para poder revelar una cierta esencia

estética detrás de lo que produce. El lenguaje y la comunicación es el templete desde el cual elabora una autobiografía secreta, llena de pliegues, de niveles, y es en parte el resultado de todas las experiencias, vivencias, descubrimientos, que ha acumulado con el paso de los años. Y es muy interesante cómo, en este trabajo en particular, nos enfrentamos a un Gutiérrez Vidal menos ensimismado, menos displicente. Es una pieza que nos muestra el lado naïf de la experiencia vital. Sin embargo, hay que señalar que está hecha con una plena conciencia de sus elementos. Por lo tanto, seguimos enfrentándonos a un acertijo.

Deben señalarse tres puntos que nos sirven para abordar su trabajo:

Primero, está la coherencia oculta en la obra de Gutiérrez Vidal. Una de las razones por las cuales pienso dedicar parte de este texto a comentar trabajos que ha hecho anteriormente, es porque tanto su obra literaria como su obra artística, pueden mostrarnos patrones que nos ayudan a conocer el proceso creativo de su autor, una coherencia determinada por dichos patrones. No se trata de conocer la vida del artista para poder conocer la obra, sino de detectar, en la obra, las constantes que revelan el proceso creativo. Sobre todo, si tomamos en cuenta que es un creador que reelabora y replantea, transforma lo transformado, y lo hace siempre “desde los límites de la re-presentación” —como llamaron aquellos teóricos del primer modernismo al quehacer artístico y literario a partir del siglo XX— que genera como resultado una suerte de narrativa sobre el “estado de las cosas” de su “reality studio”.

Segundo, esta coherencia tiene una doble partida: no sólo pueden trazarse líneas de asociación y segmentariedad entre las distintas obras que ha producido, sino que también tiene que verse una coherencia oculta, pocas veces tomada en cuenta cuando se habla de Gutiérrez Vidal, y esto es que siempre propone su obra de una manera clara y sincera. No se toma en cuenta, porque es una sinceridad que se plantea como broma, juego, o con esa “arrogancia” que muchos critican. Sin embargo, puede afirmarse que todo lo que dice, es, tal y como lo está diciendo. Y es probable que aquí se encuentre la clave para detectar el carácter biográfico de su obra. Asimismo, apuesto a una lectura de la obra de Gutiérrez Vidal que lo contemple todo porque, dado su carácter multidisciplinario, hay elementos de un tipo de obra que se “filtran” en otras.

Tercero, el claro y profundo conocimiento que tiene de la historia del arte, así como de lo que los especialistas del campo identifican como el “estado de las artes”. Lo primero debe considerarse, porque dicho conocimiento, a partir de su reflexión, es una herramienta importantísima para la creación artística en la actualidad. Gutiérrez Vidal tiene un amplio y reflexivo conocimiento de la trayectoria del arte, reconoce las líneas de desarrollo, el papel de la técnica y el estilo, los modos y las modas, reconoce el papel del artista como personalidad y como abrupto interruptor de la realidad, a veces comunicativo, a veces “performativo”, a veces subversivo, pero en su caso, una subversión que se vive en relación con el lenguaje. Y que a su vez oculta las referencias o las citas obvias a otros creadores, a

otras obras. De la misma manera, reconoce que la obra de arte en la actualidad asume posiciones que ya no apuestan por la novedad, sino por las variantes de percepción de lo real, y del modo como ésta nos engaña o nos elude, en un “todo se vale” donde la obra aún puede asumir su carácter de objeto que produce conmoción. Es un error querer analizar la obra de Gutiérrez Vidal desde el camino del gusto o el juicio estético, aunque no necesariamente debería descartarse por completo.

Asimismo, debe señalarse nuevamente que Gutiérrez Vidal siempre trabaja desde los límites de la representación. Ahora bien, ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la postura que asume al momento de crear su obra, es siempre desde la exploración de posibilidades últimas —pero no en busca de la originalidad— que puede tener una obra en su estado terminal, que a la vez demuestre que se trata de un estado transitorio. Históricamente, esto se vincula a la producción artística de las vanguardias, particularmente la tradición que viene del dadaísmo y que desemboca en propuestas que tienen que ver con el arte conceptual, el minimalismo, y con lo que Dick Higgins identificó como “intermedia”: aquellas obras cuya naturaleza parte de una interrelación entre “medios” (que también puede leerse como “lenguajes”), o combinatoria de disciplinas. Lo cual no quiere decir que podamos ubicarlo como un “neodadaísta” o un “neconceptualista”, otro error de clasificación muy probable. Situado en este ámbito, donde todo “puede ser obra”, lo interesante de acercarse a una obra de Gutiérrez Vidal, es precisamente cómo agota todos los posibles caminos para llegar a un resultado visual y conceptual que flote en los marcos de varias disciplinas, sin adscribirse a una en particular. Y lo interesante es ver cómo llegó a dicho agotamiento.

II

Es difícil leer una obra de Gutiérrez Vidal. Se nos presenta como algo que se aleja, que nos evita. Una obra de arte que conmueve por su capacidad de ocultamiento; pero también es un ocultamiento que se descubre, precisamente, porque somos testigos de su apertura, al mismo tiempo. Se abre y se cierra. Como el lente de una cámara fotográfica. La memoria inscrita en la fotografía permanece, pero el ruido de fondo que conformó esa realidad queda oculta, nunca permaneció.

Una habitual lectura a los trabajos de Gutiérrez Vidal, siempre alude a su carácter engañoso, incluso, repitiendo un adjetivo que he mencionado antes, arrogante. Es una arrogancia que tiene más que ver con el modo como se nos presenta la obra, y menos con la propuesta sincera y abierta de su creador. La pieza “es lo que es”, se “vende” al espectador el “producto” de la manera más clara posible. Pero el modo como se nos presenta la obra a nosotros, ese modo de eludirnos, de querer jugar una mala pasada, de presentarnos un acertijo, eso es lo que percibimos como arrogante. El concepto se nos escapa de la vista, y lo único que vemos es una pieza enigmática, una serie de objetos que, en su procesamiento, perdieron toda referencia con el mismo proceso.

Tenemos ante nosotros una pieza aparentemente blanda y banal. Dos bastidores derruidos tienen colocados de la manera más simple posible, una serie de objetos: fotografías, electrografías, trozos de esos tipos de papeles que vamos acumulando con el tiempo —boletos, folletines— que en su conjunto nos presentan una narrativa inconexa. Junto a ellos, una gran tela tiene impresa la imagen de unos personajes, que nos representan a nosotros, que representan al tiempo, que representan la huella misma de la imagen y la memoria. La pieza invita al acercamiento, pero también a la aversión: es de tal modo “antiestético” lo que estamos viendo, que se nos ofrece como un objeto prescindible de nuestra consideración. Podemos pasar de lado y no tomarla en cuenta. Dicha banalidad es parte del juego.

Desde que Gutiérrez Vidal comenzó a escribir, a publicar poesía de manera no convencional (los “poemas en lata”) a hacer sus obras de arte conceptual, a imprimir libros en ediciones, digámosle, artesanales (*El Címicfe, Berlín* 77), a editar revistas-objeto (como en el caso de Auñur, editada en conjunto con Bibiana Padilla Maltos), siempre ha procurado establecer una suerte de relación con el descuido, con lo “trashy”, lo inocuo desechable, con el uso de materiales y soportes no tradicionales para presentar su trabajo. Maneja diseños en cierta medida vagos y abstractos, así como el uso de tipografías que se alejan de las habituales. Más que el resultado de una falta de recursos, esto ha sido en sí mismo un recurso: remitirse a las capacidades que tienen los soportes y lenguajes para poder producir obra. Por lo tanto, el modo como se presenta esta pieza es coherente con el modo en que lo ha hecho en el pasado.

Y se van añadiendo detalles, “progresiones” si se quiere, de las técnicas que ha ido descubriendo a su paso.

Una de estas técnicas, es el uso de software que le permita manipular, transformar, subvertir y literalmente “desarticular” imágenes y texto. En los bastidores, así como en la manta, podemos ver el resultado de estos diseños.

Un artista abstracto que trabaja desde lo gestual, busca imprimir en la obra una huella que determine el modo como éste “inscribe” la expresión en el cuadro. Un artista abstracto que trabaja desde lo visual, asume la abstracción desde la imagen misma, y el resultado final es todo aquello que se acomode a sus consideraciones estéticas. Gutiérrez Vidal revierte esta cuestión, y transforma imágenes concretas en abstracciones. Pero con la finalidad de asumirlas como piezas narrativas.

Me refiero a una serie de electrografías coloridas, medio psicodélicas, que vemos en una sección de los bastidores. Cada una de estas electrografías fueron anteriormente fotografías. A cada una le asigna el título que corresponde a la imagen “original”: escenarios y personajes de la vida del creador. Los títulos refieren, específicamente, a dichas personas, a dichos momentos. “Bibiana en Hillcrest”; “Cynthia comiendo hongos en Xalapa”; “Lionel tomando cerveza en Bélgica”, y así sucesivamente. La imagen fotográfica es reemplazada por una imagen “otra” que es distorsionada hasta obtener una abstracción, donde los colores remiten a lo visual y a lo

sensorial. Los momentos pasados, la memoria adquiere colores que refieren a estados de ánimo, al modo como el creador percibe el recuerdo. Similar a una imagen que delinea zonas de temperatura, las electrografías delinearán la “sensorialidad” del recuerdo. Recurre a los títulos narrativos, para ofrecer una imagen que sólo puede ocurrir en la mente del espectador. Igual que un relato, la presencia completa, integrada, de esa realidad, sólo puede ser “sentida” por quien relata.

Hay un antecedente a este tipo de imágenes. En una exhibición anterior, titulada “My Own Private Évita” (un juego de palabras, otra constante en su trabajo), Gutiérrez Vidal fractalizó imágenes de Marta Sahagún, les proporcionó títulos que referían a una infinidad de prácticas sexuales que lindaban entre lo sublime y lo grotesco, y las montó descuidadamente, casi como trozos de papeles encontrados en un bote de basura (el proceso incluía el maltrato de cada una de las piezas, arrugadas, mal recortadas). Dejó que la yuxtaposición entre la imagen abstracta (otra vez la sinceridad y la coherencia: en realidad se trataban de imágenes de Marta Sahagún, sólo que “ya no estaban ahí”, fueron reemplazadas por “otra cosa” que se presentaba como mancha negra, tipo prueba rorschach, de este modo, aludiendo a los procesos mentales del espectador. El objeto era averiguar quién realmente veía en esas imágenes, que representaron en el proceso a la primera dama, los escenarios de sexo, ultraje y violencia descritos en los títulos.

Es interesante cómo recurre a la narratividad —o si se quiere, a la muestra de un escenario de acción probable— al momento de presentarnos imágenes abstractas. Igual que como señalaba que se trata de un juego sobre la presencia del interlocutor ante la historia narrada, es la posible alusión a que toda narratividad supone imágenes y visiones claras, nítidas, con todos los elementos que los sentidos perciben, pero que en realidad lo único que producen es una abstracción. La abstracción del signo, del lenguaje mismo.

Es así como volvemos a las electrografías de esta pieza. Al dotarlas de color, Gutiérrez Vidal intenta presentarnos un relato que está relacionado con su intimidad. Pero no pueden “sentirse” las experiencias: un viaje a Hillcrest, un viaje a Xalapa, presencias en Bélgica, una playa, el mismo seno familiar y los objetos y personas que sólo en él pueden tener un significado “tangible” (por llamarlo de un modo). Pero al mismo tiempo, estas fueron experiencias vividas, sentidas, olidas, escuchadas, impresas en la memoria, y que, como testigo presencial de las mismas, descubrió, quizá, que toda esa infinidad de sensaciones jamás se podrían traducir en una simple fotografía de álbum personal.

Este es el punto de entrada, para revelar que, detrás de esa “obra oculta”, engañosa, para la cual tienes que acercarte e intimar con cada una de sus partes, en realidad se trata de un álbum de recuerdos. Entramos a la realidad privada, íntima, de su creador. Estamos dentro de su “reality studio”, una especie de pizarra de apuntes y guías que le permiten ir conjugando la experiencia y tomarla en “algo más” (puede ser una anécdota pa-

ra la noche con los amigos, puede ser un poema, pueden ser las imágenes que vemos en los bastidores) al tiempo que nos presenta estados de movimiento, efectuados por el personaje principal de la obra, que es el mismo creador. Sólo a través de un simulacro fragmentado podemos internarnos en esta realidad, podemos “invadir” su espacio. Este espacio está dividido en dos partes, separado por el contenido de cada bastidor. Por un lado tenemos una serie de imágenes abstractas, las coloridas electrografías, las fotografías de espacios diversos, la colección de boletos, pases de abordar, etcétera. Por otro lado tenemos una composición que simula un álbum que colecciona fotos de amigos, personajes de su vida o recién “descubiertos”, por así decirlo, de los lugares que ha visitado, una memoria personal de sus movimientos en varios países, el reconocimiento de paisajes, restaurantes, bares, salas de juegos, todos conformados a manera de apuntes, recordatorios, como un diario que siempre hay que tener presente.

Hay elementos, en toda esta colección de presencias de la memoria, que se escapan de nuestra comprensión inmediata, precisamente porque forman parte de la vida personal del artista. Hay otros elementos que aluden a una narratividad de manera más explícita. Lo conforman todos los papeles que acompañan a las imágenes, los retazos de lo que va quedando como huella de sus movimientos alrededor del mundo. Claves y referencias que indican los viajes realizados, esparcidos alrededor de las imágenes, fotografías de personas que ha encontrado a su paso. Debo admitir que, en cierto modo, tengo dudas sobre este énfasis que hago en la narratividad. Porque al mismo tiempo, se trata de un imaginario, de una representación, por así decirlo, aislada de toda relación alegórica. Ya que, finalmente, las electrografías, las fotografías, los objetos varios que vemos en esos bastidores, son a la vez eso: imágenes. Rastros. Por lo tanto, quizá la obra se desprende hacia ambos lados: tenemos un relato, incluido en cada una de sus partes; al mismo tiempo, tenemos imágenes trabajadas y retrabajadas, manipuladas a partir de principios plásticos, de diseño. Nuevamente, es el carácter engañoso de la obra.

La manta que tiene el espectador frente a sí juega un papel crucial. Es una especie de indicador o guía, que propone al espectador la lectura idónea de toda la pieza. La presencia de esos rostros como ausentes, impresos, atrapados en la tela, responde a la necesidad de intimar con el espectador. De señalarle un camino, el de la realidad estudiada del creador, sometida al escrutinio del ejercicio visual, de la manipulación de imágenes, de toda la parafernalia presentada en los bastidores. Hacia adentro y hacia afuera, la obra invita y ahuyenta a la vez, en el ejercicio de su oscuridad. Tenemos y no tenemos la vida planteada como bitácora de viaje, como álbum personal de trayectorias, personajes, situaciones de la vida diaria en ese otro lugar llamado “ciudad visitada”. Está y no está ahí, podemos encontrarnos con estas memorias de viajes, y en su modo de presentación tenemos que los objetos nos eluden. Sin embargo, tenemos una guía, que indica el movimiento que debemos realizar con nuestra mirada. Hay seña-

lamentos en el camino. La obra es un apunte que apunta la dirección idónea para internarnos en la realidad de su creador.

Gutiérrez Vidal, hay que reconocerlo, es un fotógrafo espectacular. Tiene la cualidad de estudiar minuciosamente la imagen, de obtener composiciones que se distinguen por la armonía de sus elementos, donde todo lo que está en el marco cumple una función y si se sustrae se pierde el equilibrio. Incluso aquellas fotografías donde deliberadamente se distorsiona la imagen. El espectador de esta pieza deberá permitirse observar con mucho cuidado las fotografías donde “realmente se ven personas”, y situarse desde el punto de vista de alguien que sólo encuentra una serie de papeles varios e imágenes coloridas, abstractas, psicodélicas. Hay que acercarse a ver una serie de fotografías, pegadas con tachuelas, como memorándums, post its, afiches, postales.

Observen las fotografías y relacionen el tipo de enmarcado con esos marcos que hallamos en las salas de las casas. Hay unos tipos de marcos donde pueden insertarse varias fotos a la vez, formando una especie de composición de conjunto. Traten de recordar ese tipo de marcos. Ahora, vuelvan a las fotografías de la pieza. Nos encontramos con el mismo tipo de composición. Del mismo modo, encontramos el añadido de las inscripciones. Detengámonos un poco en este punto.

La fotografía, en general, es un registro inestable que magnifica su sentido dependiendo del sujeto que contemple la imagen. Podemos encontrar la foto de una familia desconocida, tirada en la calle, o probablemente en una de esas casas que visitamos incidentalmente. Las imágenes, como tales, no significan nada para nosotros. Sin embargo, podemos “sentir” que en ellas hay un significado latente, secreto, suponemos que esas fotografías tienen un valor para la familia, para alguien en particular.

Si tenemos la oportunidad de que alguien nos “presente” estas fotografías, es probable que la persona comience a identificar los rostros, los lugares, las fechas o los momentos exactos en los cuales “ocurrieron” estas imágenes. A veces señala con el dedo, apuntando hacia otras direcciones de la sala. Probablemente a un librero, a otra mesita, a un esquinero donde se acumulan las imágenes de los hijos, los hermanos, los nietos, las ciudades visitadas de turista, los momentos enigmáticos de la vida (una graduación, una boda), y vemos cómo el dedo va hacia un lado, hacia otro. Ya no vemos a nuestro guía, nos perdemos en el contenido de las imágenes.

Volvamos al punto originario de esta discusión. Gutiérrez Vidal es un excelente fotógrafo. Cuida los más mínimos detalles, con respecto a la luz, las sombras, la profundidad del espacio, los ángulos. Y las fotos quedan impecables, es muy bueno para que los sujetos de la composición queden rodeados de un espacio que contribuye a darle vida a la imagen, a la presencia de dicho sujeto. Digamos que captura la atmósfera del momento, al mismo tiempo que lo suspende, lo congela.

Y si vemos las fotografías en un conjunto armónico, nos damos cuenta que utiliza la misma lógica de equilibrio y armonía. Es puro ejercicio intuitivo, cierto, pero una intuición minuciosa. Si vemos el conjunto de foto-

grafías donde aparecen unos muros con fotografías, el piso, una serie de imágenes “arrastradas” y borrosas, podemos, con la misma atención al detalle, identificar una composición que busca ritmo y movimiento armónicos. Son fotografías de fotografías, de esas que solemos poner en nuestras casas, recámaras, en la sala. Son fotografías del espacio íntimo del creador, su hogar, donde el movimiento exterior, presentado por las otras fotografías, se encuentra ausente. O por lo menos, en silencio.

El resto de las fotografías enmarcadas, son imágenes de ciudades, de personajes y de encuentros con la extrañeza de los traslados. Como guía por el camino de estos marcos, que cumplen un papel similar al de los álbumes personales, Gutiérrez Vidal inscribe una serie de datos en inglés, que aluden a nombres de personas, declaraciones escuchadas o emitidas por él mismo durante su viaje, pronunciamientos e ideas que le produjeron ésta y aquélla cosa, éste o aquél personaje, objeto, señalamiento, anuncio o paisaje.

Hay flechas que “apuntan” hacia conjuntos específicos (¿recuerdan el título de la pieza? ¿recuerdan la observación sobre los juegos de palabras como una constante en la obra de Gutiérrez Vidal?) y para cada flecha hay una indicación sobre la identidad de la persona, o sobre un calificativo en particular; algo que el autor considera crucial para aproximar a la figura, algo que considera que, al momento de invadir el espacio de su “reality studio” es necesario que sepas sobre esa persona, ese lugar, esa imagen que tienes frente a ti. Es como si estuvieras en su sala, o en su recámara, te sentaras junto a él, y observarás cómo sus dedos se mueven en la misma dirección que las flechas. Al mismo tiempo, estos señalamientos representan el modo como nosotros mismos leemos información visual, textual.

Las inscripciones pueden resultar inquietantes. Parecen ser escritas por un niño o un loco. Entiendo que esto ha de haber sido parte del propósito de Gutiérrez Vidal, de que las inscripciones, hechas con una letra que no controla tamaños, una caligrafía desequilibrada, que no respeta la horizontalidad, se relaciona con el tipo de inscripciones que las personas en estados temporales y emocionales desequilibrados hacen en las paredes, en trozos de papel, en tela, en fotografías. Y también parecen inscripciones hechas por un niño. El propósito es lograr que la lectura de estos trozos de su estudio, de su diario personal, sea inquietante, que nos lleve a la extrañeza. Pero también está relacionado con el acto de intromisión que el espectador asume cuando está frente al imaginario privado de un sujeto. Asimismo, me remite a una condición que se relaciona más con la intimidad a la que se enfrenta alguien que tiene ante sí una imagen de gran significado, en este caso, una fotografía: no importa cuál sea nuestra relación con la imagen —de un familiar, un amante, un gran amigo, un pariente que no conociste en vida— hay un retorno a la inocencia. Solemos observar las fotos con una conciencia de pérdida. Cuando mostramos las fotos a alguien, señalamos los personajes y las situaciones desde una postura inocente. Siempre construimos el relato de las vivencias que capturamos en

fotos, con una cierta actitud infantil; vemos las fotografías del recuerdo como si fuéramos niños. Nos regresan a una pérdida originaria.

Y a la vez, lo que vemos es el resultado de la acumulación. Un apunte de ideas, pasadas, presentes, que mantienen activa la mente del artista. Como señalé anteriormente, estamos ante la pizarra desde donde el artista comienza a construir sus creaciones.

Hay una obra en particular a la que me remite esta pieza de Gutiérrez Vidal. Sus propósitos fueron otros, pero sí puede señalarse que el procedimiento es similar. Me refiero al Boite en Valise, de Marcel Duchamp. Se trataba de una suerte de portafolio móvil, en el cual Duchamp construyó modelos en miniatura de todas las piezas que había elaborado hasta ese momento. Un pequeño museo móvil, si se quiere. En este caso, Gutiérrez Vidal nos presenta un estudio móvil, donde se revelan los procesos mentales a los que acude al momento de crear, donde se revela la historia personal de sus movimientos, tanto en el ámbito de la representación visual, como en la representación de su persona en varias partes del mundo. Donde puede asumir roles distintos, personalidades que se bifurcan y a la vez son una continuación de sí mismo. Y desde donde él puede verse y ver a los demás, como un Gran Observador que contempla el mundo a la manera de un “reality show”. O de un simulador de espacios y ambientes, a juzgar por la inclusión de varios diseños sacados del juego The Sims, en una de las fotografías que vemos en los bastidores.

Vemos que en dicha imagen hay dos señalamientos principales. Una de las flechas dirige nuestra mirada hacia “The simulation”, donde están varios ambientes diseñados con ese juego, y la otra flecha nos dice “The real shit”: lo que vemos es una serie de ambientes en proceso de elaboración. Ahí es donde podemos encontrarnos nosotros como espectadores, en medio de una obra en proceso. No por nada Gutiérrez Vidal nos advierte con respecto a “the real shit”: (*this place is so fucking funny*).

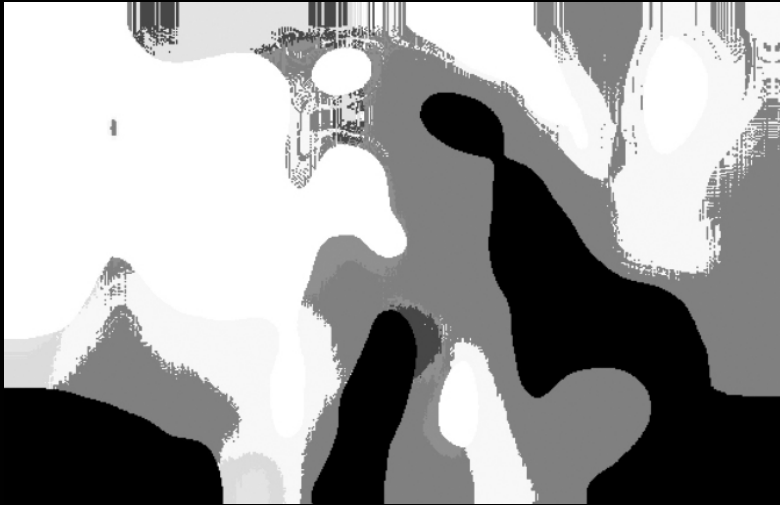
III

El trabajo y retrabajo, la transformación y reelaboración, la puesta en distintos contextos de las creaciones que ha hecho hasta ahora, es uno de los aspectos que hay que identificar, y admirar, en la obra de Gutiérrez Vidal. Precisamente porque se trata de una obra en constante estado de evolución. Hay varios elementos en esta pieza que he visto en otros lados, en otras versiones, presentada en otros formatos y cumpliendo propósitos distintos. Gutiérrez Vidal es un maestro de la re-presentación. Incluso en su obra literaria, hay casos de libros que han sufrido transformaciones. Hubo un periodo de tiempo en que sus novelas “El Cínife”, “Berlín 77” y “Platero y Tú” se encontraban en internet, presentadas de manera que su lectura fuera interactiva. Actualmente, estas tres novelas pueden encontrarse en versión impresa. Juntos él y Bibiana Padilla Maltos, cuando publicaban la revista Auñur, siguieron la regla de que cada número sería presentado en un formato distinto. Hubo ediciones hechas con los textos recortados y puestos en una bolsa de papel. Hubo una edición en cassette.

Hay ejemplos de obra gráfica que aluden a lo mismo. Las electrografías, las impresiones de rostros en tela o en otros soportes, la experimentación con la sintaxis y las dimensiones de lectura de signos lingüísticos, todos estos han sido presentados y re-presentados en varias de sus exposiciones, en varias de sus lecturas públicas, en performances. Podemos ver varios ejemplos en esta pieza.

El impulso transformador de Gutiérrez Vidal, con respecto a la imagen, al texto, a obras anteriores, algunos lo han interpretado como producto del aburrimiento, de una actitud de no ser “atrapado” en una misma veta, o de ir a contracorriente por la sola virtud que esa pretensión exhibe en quien lo realiza. O de que sus parámetros de atención corren a una velocidad que no le permite seguir una permanente e identificable forma de trabajo. No necesariamente se trata de que se “aburre fácilmente”, ni de que sus parámetros de atención no le permiten concentrarse y hacer que la obra siga una línea más permanente. Sus constantes giros, la presentación y re-presentación de la obra que ha creado, aunado a la inquietud por encontrar la manera más abrupta, fragmentada y maltratada de trabajar y procesar las imágenes, las estructuras de los textos, y admito que es una aseveración riesgosa, es el resultado de una conciencia reveladora: aquella que descubre que los discursos, los recursos representacionales, los soportes, fácilmente pueden ser enmarcados por la dinámica de las disciplinas artísticas y literarias. Alguien que ha estado asumiendo distintos roles al interior del quehacer artístico, descubre que es fácil caer en la homogenización y reiteración de su propio discurso. Quizás, e insisto, desde mi punto de vista, es una manera de evitar que su trabajo sea cooptado, asimilado. Porque en la actualidad todo es propenso de ser asimilado, con más facilidad de la que imaginamos. No es tan fácil si aprendemos a mantenernos en constante proceso de construcción.

Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal





Kurtz street



Kurtz Window

Chilean determination



Chilean heroes



So fucking true!



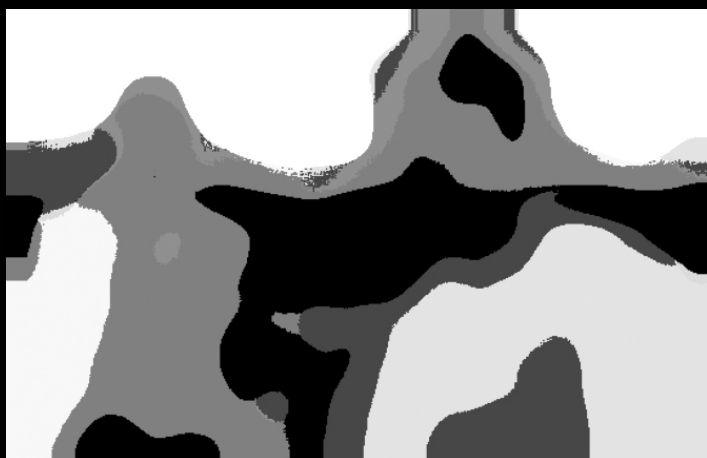
Álvaro
(center of the
Chilean salary)



Álvaro
Viala y otros

2 other







↑
Great Grandpa
(I look just like him)



← Grandma

Mom & Dad



← The Kids!



← Dinetti



← Evi



← Sheila
(severe lat)



← Memo's Mom



← Memo

← Gabriel
(on-Transit)

Sarah Hoyt



David

The girls

The Road



Gabriel Trujillo Muñoz

Las rutas del desierto: viajes literarios y visuales por Baja California

Viajeros extranjeros.

En Baja California, como en toda la franja fronteriza que colinda con los Estados Unidos, exploración y explotación son actividades inseparables. Desde el siglo XIX el territorio peninsular es visto por los norteamericanos como una región a anexar, y posteriormente, después del intento filibustero por demás fallido, de William Walker en 1853, como un ámbito que por su cercanía geográfica con California es idóneo para los inversionistas sagaces y emprendedores. A principios del siglo XX, con la política concesionaria de tierras, con la creación de un comercio turístico en Mexicali, Tijuana y Ensenada (que incluye casas de juego, hipódromo, prostíbulos y cantinas), con el establecimiento de vías férreas cercanas al sur de California y con la paz porfiriana en su última etapa, Baja California parece un paraíso ideal tanto para el viajero en busca de paisajes recónditos e intocados como para el capitalista ávido de obtener rápidas ganancias con la especulación de terrenos, con la agricultura y la minería.

Esta visión especulativa se traduce en una serie de informes científicos, reportajes y ensayos propagandísticos que ofrecen un panorama favorable a los futuros inversionistas. Paradigmático tanto en el tono como en los contenidos, es el ensayo-informe publicado a principios del siglo por *Los Angeles Times* y que lleva por título “La Baja California. Tierra conocida y rica en recursos naturales”. Este ensayo fue traducido y reproducido en el semanario independiente del puerto de Ensenada, *El Pngresista*, del domingo 31 de enero de 1904. En él se habla de la península como un territorio que no cuenta con barreras naturales que lo separen del estado de California, se hace una síntesis de su desarrollo histórico, de sus principales puntos geográficos, de su clima y riquezas naturales, para después mostrar la verdadera finalidad del texto y descubrir a qué público va éste dirigido:

Lo que Baja California necesita es el espíritu del capital y empresa que ha transformado el sur de California de desierto, árido y sin cultivo, a ser hoy un continuado y hermoso vergel del mundo. Quién sabe si está destinada a rivalizar con su próspero vecino, en variedad, cantidad y calidad de sus productos. Allí hay ciertamente un extenso campo, rico en recursos naturales, adyacente a la frontera del Sur de California, donde existen las mismas condiciones naturales de producción, riqueza y bienestar. En consecuencia, ahora que el suelo está virgen y que los minerales de sus montañas permanecen intactos, es cuando debe invertirse el capital: nunca habrá mejor oportunidad que ahora. Las puertas de este depósito de tesoros están abiertas.

En adición al oro, plata y cobre, también hay fierro, plomo, estaño, antimonio, azogue, azufre, sal y ónix. Grandes cantidades de ónix se embarcan y su clase es superior a

cualquier otro que se conozca. Las leyes sobre minería son muy liberales y los encargados de ellas, en la Baja California, dan toda clase de oportunidades a los interesados en empresas mineras.

La Baja California es un verdadero paraíso para los aficionados a la caza y pesca; además de abundar el pescado que es tan bueno como cualquiera de la costa, la caza de venados, conejos y aves, como patos, codornices, etcétera, es muy productiva. Los antílopes habitan en las regiones montañosas en gran abundancia y las montañas de la Baja California son los únicos lugares donde pueden cazarse berrendos, sin necesidad de gastar miles de pesos.

Con las extensas mejoras que se están llevando a cabo en el manejo de los negocios de las compañías, que tienen negocios en la Península y con la ayuda del país, su progreso y bienestar parecen estar totalmente asegurados.

Pero este artículo no sólo menciona las diferentes perspectivas de inversión sino también la buena armonía que las compañías extranjeras llevan con el gobierno y la cooperación de las autoridades para resolver sus problemas. De ahí la afirmación de que gracias a “la sabia administración del presidente Díaz” se ha conseguido que los inversionistas de Wall Street vean que “México ofrece un campo seguro para la inversión del exceso de capital”, o el profundo reconocimiento al coronel Celso Vega, jefe político del Distrito Norte de la Baja California, quien se había ganado el respeto de capitalistas nacionales y extranjeros.

En otros ensayos sin firma (probablemente escritos por Carlos R. Ptacnik, el director, o Pedro N. Ulloa, el redactor), *El Progresista* pregonaba su creencia en el progreso económico a la americana, con una mentalidad donde la cultura viene de Francia y la técnica de los Estados Unidos. Ensayos como “El Porvenir del territorio, Adaptarse al medio” (7 de junio de 1903), “El auge de la minería” (12 de julio de 1903), “La fe en los negocios” (2 de agosto de 1903), “El gobierno, el capital y el trabajo” (27 de septiembre de 1903) o “Un ejemplo a seguir, Noble empleo de las riquezas” (24 de abril de 1904), constituyen el punto de vista dominante de los habitantes de la Baja California, quienes postulan que “la sola idea del orden resume los más altos conceptos de la civilización”. Para ellos, su propia época es de instrucción y adelanto, y para prosperar “hay que levantarse y marchar de frente hacia la conquista del porvenir, sin mirar atrás ni a los lados, siguiendo la marcha triunfal del carro del progreso que va siempre adelante y ¡ay! del que se oponga a detenerlo, parecerá como el indio, aplastado por sus pesadas ruedas”.

Para el viajero extranjero en pos del conocimiento y la aventura, para el periodista interesado en realidades, en modos de vida ajenos a los suyos, Baja California es una zona ideal para ejercer su oficio pues, a la vez que muestra una cultura distinta, se localiza cerca del radio de influencia de los Estados Unidos. Por eso muchos periodistas ven en ella un microcosmos que visitan de prisa y del que toman, a lo más, unas cuantas instantáneas sobre los aspectos más sórdidos o pintorescos de la vida fronteriza. Y este es su atractivo principal, esa mezcla de extrañeza y familiaridad que aquí descubren. Hablo aquí, desde luego, de los periodistas-turistas que vienen

a cubrir un suceso específico o que han decidido hacer un reportaje sobre esta región del mundo para mostrar allá, en casa, lo que ocurre en una zona mitológica (al menos eso ha sido durante todo el transcurso del siglo XX) por su naturaleza virgen intocada, su portentoso desierto y sus migraciones de ballenas grises en sus aguas territoriales, lo mismo que por lo que significa la ciudad de Tijuana, con su leyenda negra y sus excesos de vida y de jolgorio, de fiesta permanente. Todos temas periodísticos. Todo material para reportajes en páginas centrales de revistas europeas, estadounidenses o japonesas. Sin olvidar, por supuesto, a los reporteros de los periódicos y revistas del sur de California, especialmente de San Diego y Calexico, California, que han mantenido una relación más estrecha, menos fantástica, con la realidad bajacaliforniana y que han estado, junto con sus colegas mexicanos, al pie del cañón en acontecimientos trascendentales para ambos países, pero sobre todo que han apoyado al periodismo bajacaliforniano, compartiendo los días duros y los días felices del quehacer periodístico local por medio de entrevistas y reportajes a los propios colegas y medios noticiosos bajacalifornianos en periódicos como *The San Diego Union* y *The San Diego Tribune* (hoy fusionados en *The San Diego Union-Tribune*), así como en *The Calexico Chronicle*, dando énfasis a la defensa irrestricta de la libertad de prensa y mostrando su solidaridad a la hora de las agresiones y abusos contra nuestros periodistas y periódicos.

Hay que considerar que de la visión turística de principios y mediados del siglo XX (cuya máxima excepción son los libros sobre Baja California como una tierra por explorar, escritos por Earl Stanley Gardner entre 1948 y 1961) se ha pasado a una visión periodística más profunda y cuestionante, que ha quedado plasmada en libros más que en periódicos y que ha sido escrita por autores que son a la vez periodistas y literatos, embarcados en captar, a partir de una sensibilidad menos prejuiciada, el mundo fronterizo, la Baja California tanto real como legendaria. En esta tarea esclarecedora han sobresalido, como géneros más practicados, la crónica periodística y el reportaje en los últimos años.

Esta clase de literatura periodística tiene dos claros antecedentes: los libros *Poso del mundo* (1970) de Ovid Demaris y *En la línea* (1981) de Tom Miller. Ambos libros tienen marcadas semejanzas entre sí: la búsqueda de temas noticiosos (la corrupción, la miseria, la injusticia), el reportaje político económico con su análisis crítico de la presencia económica de los Estados Unidos en la península, presencia que incluye centros turísticos, maquiladoras y grupos religiosos de gran actividad proselitista. La visión de estos viajeros-periodistas da como resultado textos donde se urde el dato estadístico con la anécdota, las respuestas ingenuas pero honestas de sus entrevistados con las declaraciones rotundas y engañosas de los autoridades en turno. Así se va creando un entramado de voces y discursos que nos ofrecen una visión enriquecedora de las complejidades de la vida fronteriza en nuestra entidad.

En 1986, Alan Weisman publica lo que puede considerarse una ampliación de la obra de Miller. Su libro se titula: *La Frontera: The United States bor-*

der with Mexico. Su mayor contribución consiste en dejar a un lado a las “figuras prominentes” de la frontera (autoridades políticas, empresarios o expertos académicos), para dedicarle más espacio a los protagonistas reales, comunes y ordinarios de la vida fronteriza: *polleros*, *coyotes*, vendedores ambulantes, putas, representantes de minorías étnicas, etcétera. Su otro logro es añadir a su crónica de viaje-ensayo periodístico las excelentes fotografías de Jay Dusard, que ilustran magníficamente las luces y las sombras de este espacio geográfico-vivencial. En las fotografías de Dusard, al igual que en los textos de Weisman, aparecen nítidamente la dureza y no el exotismo, la brutalidad y no la visión romántica de este ámbito de vida. Aquí no hay un intento de crear mitologías, sino de revelar un mundo con todas sus contradicciones y paradojas.

En 1988 aparece *The border. Life in the line*, de Douglas Kent Hall. Este libro sigue muy de cerca las rutas abiertas por Miller y Weisman. De uno toma el análisis crítico y la información documental; del otro un acercamiento a los fronterizos a través de sus hábitos de vida, costumbres, ideologías y creencias. Al igual que el libro de Weisman, el de Kent Hall contiene fotografías, en este caso del propio autor, que ilustran los relatos de jornaleros, policías, indocumentados, narcotraficantes, artistas, boxeadores, políticos, ejidatarios, agentes de la *migra*, sacerdotes, mecánicos y artesanos, desde Matamoros, Tamaulipas hasta Tijuana, Baja California.

Los tres libros antes mencionados —el de Miller, el de Weisman y el de Kent Hall— son parte de un esfuerzo de periodistas y escritores norteamericanos, por intentar explicarse a ellos mismos y a sus compatriotas qué ocurre en la franja fronteriza México-Estados Unidos, y por qué las relaciones que en ella se establecen se hallan signadas por la violencia, la brutalidad, la incompreensión, tanto como por la convivencia individual y colectiva que otorga mutuos beneficios a quienes la practican cotidianamente. En resumen, estas tres obras representan el cada día mayor interés que provoca esta importante zona de confluencia cultural para nuestros vecinos del norte. Leerlas equivale a descubrir cómo nos ven y juzgan desde el otro lado del cerco de alambre, sobre todo aquéllos que han decidido no quedarse en su cubículo académico o en la sala de prensa, sino que han venido hasta aquí para intentar comprender mejor qué nueva cultura estamos produciendo los fronterizos, mexicanos, chicanos y estadounidenses a fines de este siglo XX, y cuáles son sus implicaciones para el *american way of life* en los años por venir.

A ellas se añaden dos libros más recientes: *The Other Side. Notes From the New L.A., Mexico City and Beyond* (El otro lado. Notas de el nuevo Los Angeles, la ciudad de México y más allá) de Rubén Martínez y *Across the wire. Life and Hard Times on the Mexican Border* (Cruzando la alambrada. Vida y tiempos difíciles en la frontera mexicana) de Luis Alberto Urrea, ambos publicados en 1993. El primero es la obra de Rubén Martínez poeta y periodista angelino de origen México-salvadorenño-americano que pertenece a “una generación que arribó demasiado tarde para el Ché Guevara y demasiado temprano para la caída del muro de Berlín”. Su libro es una bús-

queda personal, crítica y autocrítica a un mismo tiempo, de escenarios donde el norte y el sur, la modernidad y la pobreza, lo comunal y lo individual, forman una pintura mural hecha con distintas técnicas y estilos, pero con una temática similar: los mundos culturales en colisión constante.

Apostando por la subjetividad, Martínez se instala como testigo activo, que no se conforma con las versiones oficiales y prefiere oír las voces de la gente a su alrededor, los susurros de los condenados de la tierra, los rumores de la multitud y las oraciones por los vivos y los muertos. Así, en “Tijuana Burning”, esta ciudad surge con flechazos precisos que iluminan desde la avenida Revolución hasta la casa de la cultura, desde el Nopal Centenario hasta las maquiladoras. Incluso cae bajo la oratoria del profesor Rubén Vizcaino Valencia y su tijuinidad, y tiene el gusto de presenciar al performancero Hugo Sánchez en sus rituales (una quema de diablitos fronterizos) y en sus sueños de carnaval y desencanto. Por eso Martínez oye decir que Tijuana es “la ciudad sin la cual Los Angeles no podría ser Los Angeles”. En ella, “el neón arde y la música estalla... y el tequila Gusano Rojo desciende por tu garganta y te estremece como si fuera la misma falla de San Andrés”. Libro indispensable éste, hecho de mitos y leyendas, de tragedias y comedias, de protagonistas anónimos y personajes secundarios, donde imperan por igual las señales televisivas de “Nightline” y “24 horas”, de Wall Street y de Wall of mall, el subversivo y el conquistador que aplaude, hombro con hombro, el espectáculo de streap tease.

Por eso mismo, Ryszard Kapuscinski, el famoso periodista europeo, ha dicho que el libro de Rubén Martínez “es un memorial brillante y alentador de la nueva cultura que han creado las guerrillas de San Salvador, los artistas de la febril Tijuana, los jóvenes graffiteros de Los Angeles y los cantantes de rock de la ciudad de México. Es una obra reveladora, admirable y oportuna”. Sí, estos atributos son evidentes en todo el libro. Pero las crónicas y poemas que contiene son la manera en que Martínez afirma que su hogar es la franja Tijuana-Los Angeles, el centro de su propia vorágine existencial, emocional y periodística: “yendo por el camino, crucé y volví a cruzar la frontera de norte a sur y de sur a norte, tratando de poner las cosas en su lugar, como habían sido antes. Pero ¿antes de qué? ¿De la revolución? ¿De los ataques de mi abuela?, ¿de las masacres de las pandillas? ¿del alcoholismo de mi padre, las dictaduras latinoamericanas, mi primer enamoramiento, el tratado de Guadalupe Hidalgo?”

En *The other Side* no hay la mirada objetiva ni la condescendencia del turista intelectual del periodista de fin de semana. Martínez da voz a los otros, pero no cree en todo lo que ellos le dicen. Cada afirmación o negación se ve confrontada con su propia percepción de la realidad en que se ve envuelto y con versiones contrapuestas de los sucesos narrados en tono a veces más jocoso que dramático. Esta perspectiva irónica también aparece cuando escucha los sueños (un viaje a Brasil) y los lamentos de artista incomprendido de Hugo Sánchez en Tijuana: “Esta noche, Hugo está de regreso en las calles del centro de Tijuana, en busca de identidad. O quizás sólo está buscando algo que beber. En cualquier caso, ambos caemos en

las llamas de la Revo... ¿Y Brasil? Está difícil llegar hasta allá, Hugo admite, hay tanto que hacer aquí, en la frontera. Su hijo en gestación, por ejemplo, que necesita un nombre”.

Across The Wire es un relato más íntimo, producto de una sensibilidad literaria más que periodística. Aquí las personas importan más por lo que son que por lo que dicen. Luis Alberto Urrea, su autor, es un escritor nacido en Tijuana de padre mexicano y madre americana que fue registrado en San Diego como ciudadano americano. Su libro nace de su experiencia personal como traductor oficial de un grupo de ayuda estadounidense, que auxilia a los inmigrantes pobres en los cerros pelones y las colonias populares de Tijuana, esas mismas colonias que fueron ignoradas y despreciadas hasta que el asesinato de Luis Donaldo Colosio en Lomas Taurinas las puso bajo los reflectores de los noticieros.

De ahí que la narrativa de este periodista chicano levanta del polvo y la miseria a seres humanos sabios y complejos, que no sirven para difundir un mensaje o llenar una estadística. Por eso, Richard Rodríguez, otro joven autor chicano, ha dicho que “el libro de Luis Alberto Urrea sobre los mexicanos pobres de la frontera es una obra apasionada, un recuento de viaje al extraño y eterno territorio del alma humana”. Y Ursula K. Le Guin ha expresado que “la frontera, esa zona turbulenta entre dos países y dos lenguajes, donde la pobreza es la vasta sombra de la opulencia, el sitio donde tú vives cuando la vida es imposible; el periodo entre la niñez y la adultez, cuando un joven hace locuras; la región donde los santos y los fuera de la ley viven y conviven. Todas estas tierras fronterizas están en el libro de Urrea, con sus horrores y maravillas, su furia y su ternura”.

Sin la malicia de Martínez, Urrea describe su obra como un relato fragmentario, compuesto de instantáneas de personas que su público “nunca ha visto o pensado en ellos, o creído en su existencia”. Más adelante refiere que “como hay muchos Méxicos, también hay muchas fronteras mexicanas, una de las cuales es la de este libro”. En sus textos, la candidez es el sitio, la marca distintiva de su prosa. Los milagros por la fe se unen a su amor por los animales, su entusiasmo por las ferias populares y su piedad americana, las voces —nada piodosas ni políticamente correctas— de sus interlocutores mexicanos. Estos personajes son de una vivacidad deslumbrante gracias a que Urrea no intenta adoptarlos para su causa, sino simplemente escucharlos.

De esta manera, en *Across The Wire* una escramuza entre pandilleros, el dompe como un espacio cultural, o su propia historia filial dan pie a protagonistas como la Negra, una niña tijuanaense, que quiere ir a la escuela en un medio hostil a todo conocimiento que no sea el sexual, o el policía que maneja su “patrulla disco” y que se siente orgulloso de sus hazañas con las gringas que van a bailar y a ligar en Tijuana:

Quando salen de las discos y toman hacia la frontera, si van solas o son un par, caigo sobre ellas... prendo los códigos, pongo la sirena y eso las asusta. Las saco del auto y les digo que se han pasado un semáforo en rojo.

—¿Y entonces les cobras una comisión? —digo.

—¡Una comisión! —se encabrona—. No me hagas reír. Les digo que las debo arrestar y conducir a la cárcel. Entonces las subo a la patrulla y les pongo la reata... les digo: chúpela y se pueden ir. ¿Y sabes qué? Las gringas son putas. Siempre terminan haciendo lo que les propongo.

—Oh —exclamo.

Luego él me lleva en silencio hasta mi destino. Cuando me bajo, le pregunto.

—¿Y las dejas ir después de eso?

—Por supuesto que las dejo ir —me responde—. Soy un policía, no un monstruo.

Tanto en *Across the Wire* como en *The Other Side*, la frontera bajacaliforniana, con sus helicópteros y sus mariachis borrachos que disparan a todo lo que se mueve, se nos presenta como un campo de batalla; pero en este combate singular lo que se juega no es una mitológica identidad nacional o una quimérica pureza racial, sino la simple y llana sobrevivencia. Y todos los fronterizos, mexicanos, chicanos y estadounidenses, han participado de esta guerra en alguna ocasión en sus vidas. El enemigo siempre son los otros, los que no se parecen a uno, los que no hablan nuestra lengua o tienen nuestras costumbres. De ahí la violencia gratuita de anglos contra chicanos, de chicanos contra mexicanos, de mexicanos contra centroamericanos. Una violencia que sólo acumula víctimas y enriquece a los verdugos. Pero la violencia fructifica en la ignorancia real o en la atroz hipocresía. Por eso Urrea afirma que “siempre me ha sorprendido que los sandieguinos, viviendo junto a la línea, no tengan idea de quiénes son los migrantes”, los que atraviesan sus autopistas y toman los trabajos más duros y mal pagados de sus comunidades. Pero a Urrea le sorprende aún más que “los mexicanos tampoco lo sepan, o pretendan no saberlo. Mi familia mexicana ignora —y eso que han vivido toda la vida en Tijuana— los cuartuchos en los cerros, repletos de niños limpiabotas, mendigos y jóvenes prostitutas”.

Y es que los libros de Martínez y de Urrea son dos memoriales, cargados de gritos y susurros, sobre la condición humana en este campo de batalla que es hoy Baja California, en este yonque-basurero multitudinario que, como el laberinto borgeano, crece y se expande más allá de nuestros sueños y pesadillas, y pervive, con toda su viveza y mortandad, como una vela prendida en uno de los tantos nichos de esto que llamamos humanidad. Uno, como lector, solo pide que la luz de esta vela nos ilumine en la vasta, caótica oscuridad de nuestros días, y nos permita cruzar las alambradas de la discriminación y el odio para alcanzar el otro lado, la otra cara de nosotros mismos. Este par de libros realmente está intentando, en una época de ascenso de leyes racistas en los Estados Unidos y de convulsiones guerrilleras en México, que el diálogo y conocimiento predominen sobre la desconfianza y el miedo, sobre el odio y la ceguera, que ambas naciones se han empeñado en mantener para su propios fines de control político y social. Para lograrlo hay que cruzar la frontera más allá del simple artículo periodístico, hay que contemplar con una nueva mirada el otro lado, las otras voces que no dejan de ser las nuestras. Como la de Martínez.

Como la de Urrea. Y no están solos. En el libro de Richard Rodríguez, otro méxico-americano californiano y que se titula *Days of obligation* (1994), Tijuana aparece de nueva cuenta como el futuro de la nación mexicana, con todos sus posibles horrores y maravillas a la vuelta de la esquina. Libro de retazos periodísticos, donde la crónica personal se une a la exploración de un entorno social movedizo, híbrido, en metamorfosis permanente. Como lo dice Federico Campbell:

El retrato que hace Rodríguez de Tijuana podría yuxtaponerse al México de Salinas. Se queda uno con la sensación de que todo México es frontera, de Tijuana a Tapachula; es un país frontera, todo, absolutamente todo el “cuerno de la abundancia”, es una gruesa línea divisoria entre Estados Unidos y Latinoamérica, entre el mundo anglosajón y el indoiberoamericano, entre el catolicismo político latinoamericano y la ética protestante del capitalismo. Entre los productores y los consumidores de drogas. Todo México es Tijuana.

“El gerente de una maquiladora cerca del aeropuerto me dijo que pronto todo México será como Tijuana”, escribe Richard Rodríguez. La Tijuana de nuestros días, al cerrar el siglo, es como Calcuta o Bombay. “The ambition of Tijuana is American dollars”.

“Tijuana es un parque industrial en las afueras de Minneapolis. Tijuana es una colonia de Tokio. Tijuana es un mercado taiwanés”.

“En las plantas ensambladoras, propiedad de empresas extranjeras, miles de señoritas juntan con sus dedos los detritus de la civilización moderna”.

“Lo que quiero decir es que Tijuana ya está aquí”, concluye Richard Rodríguez. “Silenciosa como un caballo de Troya, inevitable como una flotilla de boat people...”

Y no sólo los periodistas estadounidenses (anglos o chicanos) se han concentrado en el lado sórdido de la vida bajacaliforniana. Es notorio que los temas predominantes, de 1980 en adelante, en los reportajes realizados por enviados especiales o corresponsales de periódicos y revistas extranjeros o de agencias noticiosas, no cubren más allá del drama migratorio (Sebastián Salgado), la violencia del narcotráfico y el impacto de la industria maquiladora (entre el trabajo de zombie y el relajo de la diversión nocturna) en la sociedad fronteriza. Ahí está el ejemplo del periodista-escritor Juan Madrid que, como su apellido lo dice, es un enviado de la revista española *Cambio 16*, donde publica el 3 de diciembre de 1990, una de sus historias de frontera, en este caso acerca de “Tijuana, parada y fonda”. Juan Madrid señala que esta ciudad que cuenta “con un millón y medio de personas” y por la que pasa un río de migrantes anhelantes de cruzar al otro lado y en número de 400,000 al año. Tijuana, para el periodista ibérico, es muchas ciudades, un conglomerado de mundos apasionantes, exóticos, terribles:

En la alambrada, sentados e inmóviles, decenas de hombres y mujeres observaban las luces parpadeantes de San Ysidro y San Diego, el objetivo de sus desvelos, la tierra prometida.

Más allá, entre los terraplenes inhóspitos, la hierba rala y el paisaje lunar se confunde con los autos calcinados, prueba de que lo intentan también en coche. Todo el paisaje desértico está lleno de grupos acuchillados de *pollos* que esperan la orden de su *pollero* para emprender el viaje al otro lado.

Arriba, el helicóptero de la *migra*, el *mosco*, da vueltas y, más lejos, los reflectores iluminan decenas de cuerpos agachados y atentos. Nadie habla, los que están allí son los más valientes de los desesperados que han hecho acopio de valor y de dinero para cruzar. Vienen de todos los rincones de México y Centroamérica y se les denomina *pollos*. Los más cultos y los académicos les llaman *ilegales* o *espaldas mojadas*, aunque lo único que les moje sea el sudor. Son los *alien*, la mano de obra barata para el servicio doméstico, los trabajos infimos en los hoteles y bares y para la recogida de la fruta y el trabajo temporero y precario.

A un lado de la alambrada —del *Bordo*— corre el río Tijuana, seco, del que quedan algunas lagunas insalubres y algunos pantanos embarrados. Al otro lado, en territorio mexicano, hay una autopista que los coches cruzan al 130 por hora. Cuando la *migra* espanta a los *alien*s, éstos salen a la autopista y es apenas un chirriar rápido de frenos y un tope-tazo: el cuerpo despachurrado del *illegal* se desparrama al otro lado.

—Lo hacen a propósito, *arnal* —me dice un *chuleta* con la ropa ceñida y una gorra de beisbol y barba-candado alrededor de la boca, un evidente *pollero*— los cabrones de la *migra*, espantan para el carril y ahí nos matan. La cosa está *penca*, la puta.

Juan Madrid explora el infierno dantesco de la línea fronteriza. Ve un mundo en caos que trata de atrapar desde su visión europea sin conseguirlo del todo. Como sabe que su público es español mayoritariamente traduce los modismos y las mentadas de madre al castellano de Castilla y deja ver una frontera que habla como si los migrantes mexicanos fueran gitanos andaluces en plan de zafarrancho:

Arriba, el helicóptero, el *mosco*, roronea enchufando el haz de luz al suelo, los *jeeps* pintados de verde aguardan en sitios estratégicos y corren por las sendas de polvo aplinado. También hay motos para el desierto con individuos cubiertos por trajes especiales. Desde las alambradas, los más jóvenes insultan:

—¡Iros a *chingar* a vuestras madres, cabronazos!

La conductora de uno de esos *jeeps* se fija en Roberto Córdova y en mí. Nos separa la alambrada.

—¿Quiénes son ustedes? —pregunta en mal español—. ¿Qué hacen aquí?

—Somos periodistas —contesto yo—. De España, *from Europe*.

Las motos levantan polvo del desierto para alejarse de las alambradas. Pero el polvo no es lo peor que han pasado estos *alien*s, algunos vienen desde hogares que distan 3,000 kilómetros de Tijuana.

—¿De qué periódico? —inquire la chica policía—. Vamos, dígame de qué periódico.

—Eso a usted no le importa —sigo hablando yo—. Eso no es asunto suyo. Estoy en territorio mejicano y soy español.

—¿En España hablan inglés? —pregunta un muchachito—. ¿Allí se ganan *dólares*?

En 1998 y después de pasar los dos años anteriores viajando por Norteamérica, el periodista Robert D. Kaplan publica su crónica de viajes, *An Empire Wilderness* (Un imperio desierto), libro que engloba varios reportajes a lo largo y ancho de México y los Estados Unidos de América. A Kaplan le toca conocer una Baja California en los umbrales de un nuevo milenio, pero donde muchas siguen idénticas a tiempos anteriores o sólo han cambiado de disfraz: “si hay una frontera pensada para suscitar recelo es la de Tijuana; pero no se trata de un recelo de tipo ideológico, como el que existe entre las dos Coreas o las ya desaparecidas Alemania Oriental y Occi-

dental, sino algo más profundo y difícil de erradicar: la desconfianza que surge de las diferencias de clase y raza... Durante décadas, Tijuana ha sido sinónimo de sordidez y chabacanería, y eso era precisamente lo que esperaba encontrar. Pero no estaba preparado para el eclecticismo de la ciudad,” para su humilde pero real cosmopolitismo:

Junto a los puños de metal, las navajas automáticas y las figuras de plástico que representaban a un Jesús sangrante, podían adquirirse reproducciones de los perros de *101 dálmatas* y otros personajes de la Disney. Los letreros en que se ofrecían mantas indias y máscaras del sol aztecas estaban en coreano. Unas mujeres indias vendían abalorios delante de una tienda repleta de productos de Dior y Estée Lauder protegida por los omnipresentes guardias de seguridad privados. Oí a prostitutas callejeras, que, además de español, hablaban japonés y hebreo. Con el guirigay de una música de mariachis enlatada como telón de fondo, una mujer de raza negra iba gritando en inglés todos y cada uno de los placeres que podían encontrarse en un bar de *topless* donde se servían margaritas por 99 centavos. También había karaokes. Los azulejos, la mampostería y las tuberías metálicas eran parecidos a los materiales que había visto en los centros comerciales de alta categoría, pero el modo en que estaban dispuestos y la poca firmeza de los accesorios, junto al plástico, las luces de neón, las chapas de zinc, el cemento pintado de color verde y violeta y los grafitos contribuían a conferir a los establecimientos un aspecto de absoluta fealdad y un halo de violencia. Muchos turistas estadounidenses eran auténticas caricaturas de aspecto bufonesco consagradas al culto del capricho pasajero: tatuados y obesos, vestidos con ropas holgadas de estampados llamativos y zapatillas deportivas de colores chillones, parecían más amenazadores que las prostitutas. Tijuana era la prueba de que las mezclas multiculturales pueden ser tanto buenas como malas; de que un mundo globalizado no tiene por qué ser necesariamente pacífico ni hermoso; de que cuando se producen tantos injertos culturales, las diferencias esenciales no son de raza, sino de clase social. Tijuana es el “crisol” de la clase marginada del mundo, bien sea de raza blanca, amarilla o negra.

Las comparaciones siempre son odiosas y más cuando quien las hace es un extranjero. El punto nodal aquí es que los periodistas foráneos, a lo largo del siglo XX, o ven a Baja California con el filtro rosado de un paraíso intacto (esto es: una zona sin explotar), o la ven, desde una posición de supremacía moral, como una realidad que se comenta, se describe o se critica en cuanto a condiciones de vida de la sociedad o actos específicos de las autoridades de la entidad. A esta última actitud periodística, la propia prensa bajacaliforniana ha sido altamente susceptible y en innumerables ocasiones ha salido a la defensa de Baja California. Por ejemplo, en 1924, Lucien Wheeler publica en *Los Angeles Examiner* una serie de artículos sobre Baja California, donde, con tono escandalizado, habla de las ciudades de Mexicali y Tijuana como pueblos entregados al vicio y, peor todavía, donde las prostitutas con que se topa resultan no ser mexicanas sino muchachas americanas que, según le cuentan, han llegado ahí a base de secuestros. Wheeler escribe que aquello “es un retroceso a los viejos días de la esclavitud” y que tales asaltos “hacen hervir la sangre de cualquier americano al ver a su propia raza sujeta a un destino tal y siendo juguete por especulación de todas las razas.” Ante tales acusaciones (más racistas que reales), Juan B. Hernández saca una editorial en su periódico *Mercurio*, don-

de asevera que es mentira que “Mexicali haya prosperado con la bebida, el juego y los narcóticos. Las utilidades de su principal industria agrícola son las que fomentan su prosperidad, la que esperamos seguirá en aumento para satisfacción de los hombres de trabajo y para confirmar el ¡mentis! A los informadores mendaces.”

75 años más tarde, la revista *Playboy* incluye, entre los diez lugares más fogosos (hot) para la aventura erótica y el desfogue de todo tipo de inhibiciones, a Rosarito, el quinto municipio de Baja California. Es 1999 y la reacción de las autoridades y de los periodistas bajacalifornianos es la misma que en 1924: negar toda posibilidad que el vicio o el placer den prosperidad a la entidad y, a su vez, como Juan B. Hernández, entonan el himno del trabajo fecundo y creador, de la moralidad pública sin mancha. Quizá la defensa más utilizada, en estos casos y en especial ante las críticas de periodistas foráneos, es la que expone Braulio Maldonado en sus comentarios políticos, en 1960: “¡Cuánta mentira y cuánta calumnia se ha arrojado sobre esa lejana frontera nuestra! Periódicos, revistas, estaciones de radio y TV y todos los demás medios de propaganda, se han encargado de señalar a ese jirón de nuestro país como a la nueva Sodoma. Se requiere una gran dosis de serenidad para rebatir tantas calumnias,” para encontrar, se decía mejor, el justo medio entre las paranoias y prejuicios del periodista extranjero y las duras realidades de una Baja California que es todo menos pudibunda o recatada en sus usos, negocios y costumbres. O como Robert K. Kaplan lo señala al hablar de las ciudades de frontera: que éstas han sido construidas no por idealistas, sino “por aventureros desastrados y tipos que querían hacerse ricos a toda costa.” Lo demás, las críticas y las defensas apasionadas, son elementos accesorios, que sólo quieren confirmar prejuicios o limpiar una realidad nada impoluta ni diamantina, donde “la diferencia entre tiranía y anarquía está teñida de ambigüedad.”

Finalmente hay que señalar la obra del periodista-cronista español Juan Carlos García Regalado (Salamanca, 1961), quien escribe sus experiencias viajeras en su libro *Por la ruta de Coronado* (2001), donde este viajero recrea y recorre de nuevo la ruta de la expedición de Vázquez de Coronado de 1540, una expedición que exploró lo que hoy es el noroeste mexicano y el *southwest* estadounidense, incluso uno de sus capitanes, Melchor Díaz, fue el primer occidental en poner pie en las márgenes del río Colorado y en la parte norte de Baja California. Para Juan Carlos García, nuestra entidad es todo menos un desierto desolado: “Entré en Mexicali, que luce pulcra y activa. La capital del estado de Baja California...no se parece en nada al caos que presenta Tijuana. Mexicali es un lugar próspero gracias al establecimiento de modernas maquiladoras trasnacionales, compañías que la han convertido en un campo de pruebas del comercio global”.

Viajeros mexicanos.

En cuanto a los viajeros mexicanos que recorren la península con fines periodísticos y que escriben sobre sus experiencias de viaje por estas tierras, es necesario mencionar, entre las obras imprescindibles que nos han

legado, a *Viaje al Noroeste* (1943), de José Revueltas; *El otro México. Biografía de una península* (1951), de Fernando Jordán; *El noroeste de México* (1972), de Angel Bassols Batalla; *De lujo y hambre* (1981) de Ricardo Garibay; *Aventuras en México* (1983), de Gutierre Tibón; *Viaje mexicano* (1983), de Guillermo García Oropeza e *Itinerario de palabras* (1987), de María Luisa Puga y Mónica Mansour. Y en años más recientes, las crónicas político-periodísticas de Azucena Balderrábano, *Historias del poder. El caso de Baja California* (1991) y el de Irma Campuzano, *Baja California en tiempos de Ruffo* (1944), además de las decenas de libros-reportajes hechos al vapor a raíz del asesinato de Colosio en Tijuana, en 1994, pueden sumarse a este boom de alto interés periodístico por el lado oscuro de Baja California.

Viajes al noroeste, de José Revueltas, (1914-1976), es una serie de reportajes hechos por este escritor durante su viaje por Sonora y Baja California durante 1943, en plena Segunda Guerra Mundial y publicados por la revista *Así*. Desde su primer reportaje, realizado en Vicam, Sonora, Revueltas explica a sus lectores el motivo principal de su viaje: “a primera vista pareciera como si únicamente la ciudad de México fuese el centro vivo (del país) y lo demás una extensión al margen, fuera de los grandes sucesos y sumergida en un sueño compacto, mortal y asfixiante”. En su peregrinar descubrirá que en el noroeste de México hay muchos centros vivos y pocas regiones dormitan en tal sueño.

Revueltas es entonces, en pleno periodo de estrechez intelectual del Partido Comunista Mexicano, un marxista rebelde al dogmatismo imperante, un luchador social de gran rigor crítico y autocrítico. Por ello, como dice David Huerta, su trabajo periodístico “estaba condicionado en todo momento por un punto de vista militante, determinado por lo que llamaríamos... una notable disposición para la crítica social... Por lo demás, el periodista José Revueltas es un observador implacable, conmovido, minucioso: un magnífico reportero”; tan es así, que su primer gran reportaje: *Visión del Paricutín* (1942), es considerado un clásico de la crónica periodística en nuestro país. En 1943, Revueltas ya se encontraba listo para observar, estudiar, cuestionar, criticar y analizar la frontera norte de México. Desde su entrada, por ferrocarril, al Territorio Norte de la Baja California, un estado de ánimo cercano a la paranoia lo acosa. El calor, el viaje lento y agobiante, lo llevan en un principio a ver a Mexicali como una ciudad infernal caótica. Sin embargo, viaja a Tijuana, Los Angeles y visita brevemente la ciudad de Caléxico y poco a poco va teniendo la calma suficiente para contemplar con mayor objetividad las diversas realidades que va descubriendo:

“La guerra —me dijo un agricultor de Mexicali— es dinero”. Se encontraba, bañado en sudor, frente a una “catedral” inconmensurable de cerveza, en la barra de una cantina. Sin sospecharlo siquiera, este agricultor, uno entre mil idénticos, igualmente esforzados y trabajadores, expuso de la más rotunda manera, con su sola frase, lo que constituye la actitud de gran número de personas que en México consideran el actual conflicto armado como un recurso para enriquecerse, y nada más como eso, sin sentimentalidad alguna y sin romanticismos anticuados.

En la frontera norte, observando a los braceros, a los agricultores, a los comerciantes, el hecho se aprecia en toda su descarnada brutalidad. La gente se muestra febril, ávida. ¿Tal vez porque desee ardientemente y con todo su ser el triunfo de las democracias? Quien creyese tal cosa se equivocaría de manera absoluta. “La guerra es dinero”. Es dinero que entra por las falsas y doradas puertas fronterizas de nuestro país, de manera incesante, para enriquecimiento de algunos y miseria de los más, carestía, inflación.

Como toda ciudad fronteriza, Mexicali es una que no acaba de definir su personalidad, su fisonomía. Apenas se levanta, y apenas, de entre sus innumerables casas de madera, comienzan a elevarse los edificios de concreto. Un Mexicali pintoresco, intenso, lleno de color, es el barrio conocido con el mote de la Chinesca y el llamado Pueblo Nuevo. Los separa de la zona comercial y residencial un zanjón de desagüe, sobre el que se tienden dos puentes, uno de ellos, el de La Jabonera, en cuyo orgulloso frontispicio puede leerse cierta aterradora prevención: “propiedad privada”. La Chinesca es un pequeño barrio chino, con todo lo que tiene un barrio chino, sus tiendas, sus letreros y una multitud de gente que parece estar holgando todo el tiempo, sobre las cálidas, polvorientas aceras. Se venden ahí tostadas, tacos, discutibles chop sueys y, también cigarrillos de mariguana; todo lo que tiene un barrio chino, sin dejar los fumaderos de opio. Por su parte, Pueblo Nuevo es vigoroso, recio, proletario. En ambos bulle la vida con intensidad y en ambos, también, late furiosamente el mismo signo que preside a todo el cálido valle de Mexicali: dinero.

Revueltas está en el otro extremo ideológico de los viajeros que quieren hallar en Baja California un paraíso ajeno, en actitudes y costumbres, a las urbanizadas y rutinarias formas de vida de donde provienen. Su ojo crítico escudriña con mayor hondura. Es testigo de cómo la discriminación racial se infiltra al lado mexicano de la frontera, donde varias cantinas y restaurantes ostentan “letreros en inglés en los cuales se afirma que la gente de color no será atendida” o interroga a un gran número de mexicanos que, a pesar de tener la nacionalidad americana, han vuelto a México para no ser movilizadas a los campos de batalla. Recuérdese que estamos en el apogeo de la Segunda Guerra Mundial, una época de agudos racionamientos y buenos negocios: “la impresión general se recoge en Mexicali es la de que todo mundo está contento. Contento cuando menos por ahora, en este brillante y cautivador periodo de ruda bonanza”.

Revueltas convive con la gente, escucha sus quejas y ambiciones, los sueños que animan sus vidas de sacrificio en la península, va percatándose de que “la patria se está haciendo en Baja California”. Y se construye a través de un tipo nuevo de mexicano, capaz de transformar el mundo y no sólo de contemplarlo pasivamente. Revueltas deja a un lado el mito de que Baja California es un territorio deshabitado, escaso de población, inhóspito, con habitantes incapaces de subsistir con decoro. En cambio, su descubrimiento más significativo es el carácter mismo de estos hombres y mujeres, muchos de los cuales acaban siendo sus mejores amigos. Por eso, exclama:

Repito que no comprendemos a Baja California y que no comprendemos los interesantes y novísimos fenómenos que se gestan actualmente en su seno. Ahí trabajan hombres de todo el país: de Guanajuato, de Michoacán, de Aguascalientes, de Tamaulipas, de Chiapas, de Yucatán, de Jalisco, y desde luego, de Sonora. Trabajan como no lo

hacen en su propia tierra, es decir poniéndose en contacto con problemas de todo distintos a los que confrontan en sus respectivas “patrias chicas”. Se encuentran en primer lugar con una tierra barata y libre, sobre la cual únicamente hay que poner el esfuerzo y la voluntad humanas. Antiguamente la Colorado River Land era la dueña y señora. El inmenso feudo del Valle de Mexicali —en 1898 apenas una vasta extensión sobre la cual se elevaban dos o tres casuchas que constituían la “posta” de ganado— fue adquirido por la Colorado River Land a precios escandalosamente bajos y merced a las concesiones que don Porfirio Díaz hizo a las famosas compañías deslindadoras. Fue precisa la energía del general Cárdenas para que esas inmensas propiedades pasaran a manos de la nación y de ahí a las trabajadoras, esforzadas y entusiastas de ejidatarios y agricultores. Tal vez el carácter de los agricultores —que tienen todos el tipo de moderno agricultor capitalista, enérgico, sin prejuicios y liberal en sus ideas— se deba, más que nada, al hecho de que constituyen una clase creada justamente por la Revolución.

Este viaje al noroeste de México produjo en Revueltas una mayor convicción en sus creencias fundamentales. Por eso, en una carta a su esposa fechada un 19 de agosto de 1943 en Mexicali, le explica cómo esta región del país, esta frontera con el imperio norteamericano, le ha hecho comprender que “Baja California Norte es algo espléndido desde el punto de vista del porvenir. La gente es trabajadora, emprendedora y llena de espíritu. Junto a la Presa Rodríguez, bajo un emparrado; tomé una botella de vino en una pequeña y hermosa granja de un italiano: vino que hace él, con sus manos, y que me hizo sentirme como en otro país: un país nuevo, grande, sin dureza, sin resentimiento, sin amarguras. Tenemos que luchar por México con dientes y uñas, ser ejemplares, rectos, vivir con abnegación y desinterés”. Y José Revueltas, hasta su muerte, se dedicó a tales metas. *Un viaje al noroeste* fue una de las etapas indelebles de tal itinerario, un aprendizaje tanto para él, el militante, el periodista, el escritor, como para los lectores de revista *Así*, que leen sus vividas crónicas de aquel viaje. Pero su misma condición de militante de izquierda y el espíritu crítico de sus trabajos, es lo que hace que, en el momento de su publicación, estos reportajes no obtengan una atención mayoritaria y que Baja California siga siendo vista en forma desdeñosa por el resto del país.

Esta situación, sin embargo, empieza a cambiar con la llegada de otro periodista: Fernando Jordán (1920-1956), cuyas experiencias de viaje, sus crónicas, y reportajes, terminan conformando el libro *El otro México. Biografía de una península* (1951), cuyo magnífico estilo y capacidad de síntesis lo convierten, desde su primera edición, en un clásico del periodismo mexicano. Jordán, en contraposición de Revueltas, es ya un viajero incansable. Antes de conocer la península había recorrido las islas Revillagigedo, la costa del suroeste, la Sierra Madre de Chiapas, las costas del océano Pacífico y la Sierra Madre de Chihuahua. De unas y otras expediciones surgen libros de viaje como *Cinco mil millas por el Pacífico mexicano e Invierno en la Tarahumara*. Como elaborador asiduo de la recién fundada revista *Impacto*, se le envía a fines de los años cuarenta a la Baja California. En esta expedición viaja unos 7,000 kilómetros por toda la península y realiza una extensa serie de reportajes: 25 en total. Es entonces, como él mismo lo explica en la introducción a su obra, que un buen día en la costa acantilada de Punta

Banda, su acompañante le pregunta qué pensaba de esta tierra y Jordán, sin reflexionar, le respondió que era el otro México:

Y yo fui quien se quedó estupefacto.

“¿Por qué —me preguntaba después— he llamado a esta tierra un otro México? ¿Por qué, siendo un otro, es México?”.

Se me derrumbaron las 30,000 palabras de los reportajes enviados, publicados y acogidos con benevolencia por la crítica. Me sentí defraudado y me sentí un embaucador. De la realidad bajacaliforniana, hasta entonces, había escrito precisamente lo obvio, lo superficial, lo sensacional y lo que creí oportuno. Se me había escapado lo más importante: lo que tenía sentido, lo que llevaba implícito un mensaje y un signo.

Hubo que volver atrás. Regresar nuevamente a los caminos, al desierto, a los hombres. ¡Más atrás aún! A la historia, a los hechos que fueron... la clave de los hechos que son.

Así empezó a gestarse este libro: en una revisión regresiva..., tratando de aclarar el significado de una intempestiva y sincera respuesta.

La fuerza mayor de esta obra radica precisamente en este compromiso escritural y en su apasionado amor por una región que nunca dejó de desconcertar al autor de *El otro México*. Jordán divide su libro en seis partes y dos intermedios. La primera parte es un recorrido histórico desde la llegada de los primeros españoles y el bautismo de la península con el nombre de California, hasta el pasado reciente: la época cardenista. La segunda parte, denominada “Los bastiones de la patria”, es un repaso geográfico por la parte norte de la península, con énfasis en la creación y consolidación de las ciudades: Tijuana, Ensenada, Mexicali, Tecate y San Felipe. El primer intermedio se titula “Una aventura en las islas”, y es una crónica de viaje por la costa del Pacífico a bordo de un barco patrulla de la Armada Nacional y en la que se narra su encuentro con los lobos marinos. La tercera parte se llama “En busca del otro México,” y en ella se menciona el viaje por los caminos desolados de la Baja California, por sus rancharías y valles cercanos a la sierra de San Pedro Mártir. La cuarta parte, “La ruta sobre el desierto”, va de San Quintín al sur, hacia el paralelo 28° y más allá:

En San Quintín termina la carretera y empieza realmente el camino real. Entre ambos hay una advertencia al caminante: un vacío de rutas, o, mejor dicho, un exceso de rutas. La llanura (el extremo meridional del valle) está cruzada de veredas que corren en todas direcciones, todas extraviadas. La que viene del Norte desaparece de pronto, en un punto que no tiene pueblo, ni rancho, ni señal alguna de vida. Antes del término parten ramales que van a la playa cercana o a la montaña que se mira a lo lejos. Empiezan las vacilaciones. Termina el viaje, y para el forastero que nunca pasó de aquí empieza la aventura, frente a alguna choza muy humilde, donde vive una familia que espera el día en que sus tierras serán un productivo rancho, diez brazos señalan el rumbo deseado: Sudeste. Hay que acercarse a la primera ondulación de la montaña; sobre ella corre al sur el camino real. Y henos aquí en El Otro México, en marcha contra el tiempo. De hecho, viajamos hacia atrás, al encuentro, de una época que podía suponerse muerta, pero que vive aún. Durante cientos de kilómetros viviremos en contacto con las cosas y los hechos que pasaron, en los paisajes donde el hombre perdió el camino, gran fortuna

suya! a la cultura de la máquina, a la guerra y al átomo. Atrás quedan las ciudades norteamericanas donde el influjo de la civilización americana ha dejado una huella profunda junto con un alto nivel de vida; atrás quedan también los pueblos de transición que importan cierto porcentaje de influencia por la carretera; pero donde ésta termina, la transculturación se interrumpe.

El otro México es una obra que mucho le debe a las informaciones que le fueron proporcionadas al autor por su esposa, la profesora Barbara Dahlgren, en cuanto a referencias históricas, datos geográficos y el apéndice sobre la fauna y flora peninsulares. El libro obtiene gran aceptación de inmediato porque no sólo es de fácil y agradable lectura, sino que da una visión legendaria, epopéyica, de los habitantes de la Baja California. Une el chisme político con el relato de aventuras. Y sobre todo porque proporciona una verdadera visión de conjunto, dando voz a los propios bajacalifornianos, retratándolos tal cual son y haciéndoles ver que el territorio que habitan tiene una historia digna de ser contada y un porvenir digno de vivirse. *El otro México* es, como el propio Jordán lo reconoce, un libro apasionado, vivo, capaz de transmitir el amor que el autor siente por la península a toda clase de lectores; y los lectores de este libro, a los que realmente va dedicado, no son sólo los propios bajacalifornianos, sino todos los mexicanos. En tal sentido, la intención básica de Jordán no difiere gran cosa de la de Revueltas: dar a conocer una región de la que se sabe poco y eso poco que se sabe es, para colmo, incorrecto y parcial.

La gran labor de *El otro México* es servir de acicate a muchos otros mexicanos para que vengan y comprueben (o refuten) lo que Jordán pregona en cada una de las páginas de su obra. Es un abrir los ojos, un fomentar la curiosidad tanto de científicos como de viajeros nacionales. Hoy ya es posible declarar que *El otro México* es, tanto por lo que narra como por las diversas formas narrativas utilizadas, uno de los mejores reportajes periodísticos que sobre la península se han escrito. Y es que la capacidad de Fernando Jordán para unir historias, contar anécdotas, describir paisajes, descifrar modos y actitudes de vida es impresionante. No se diga para otorgarle a su ensayo un tono épico o uno poético según sea necesario. Por eso su obra es una odisea, y su actor un Ulises que prefiere escuchar el canto de las sirenas y perderse en confines hasta entonces desconocidos e ignorados, para volver después y darlos a conocer a quienes optan por no aventurarse por los caminos que él tantas veces y con tanto asombro y maravilla recorriera; y ese asombro y esa maravilla conforman el estado de ánimo, tan cercano a la iluminación, que es el fundamento vital de su encuentro con Baja California, su más íntimo paraíso.

Otras crónicas periodísticas de viaje han ayudado a ensanchar esta nueva visión de las tierras fronterizas. Ejemplos destacables son *El noroeste de México. Un estudio geográfico-económico* (1972), de Angel Bassols Batalla, donde este geógrafo narra su viaje por la península como un diario de viaje: casi día tras día, como encargado de expediciones científicas en esta parte del país. En esta obra colaboran con él Guadalupe Álvarez Z. y Arturo Ortiz

Wadgyumar. Su visión de la frontera norte se ubica a fines de los años cincuenta, cuando ya va declinando el auge algodonerero y se inicia, tímida-mente, la industrialización del ya entonces estado 29.

En 1983, Gutiérrez Tibón (1905-1999), es escritor y periodista italiano avecindado en México, reúne sus artículos y ensayos sobre los diversos viajes que ha hecho a lo largo y ancho del territorio nacional y los publica con el título de *Aventuras en México. 1937-1983*. Estas aventuras son, como lo dice el propio autor, “narraciones de viajes integradas con aventuras de pensamiento, a menudo más apasionantes que las reales”. Y a continuación añade que durante los muchos años en que viaja por México ha alternado “con gente nueva, atisbando todo con ojos nuevos. Tengo el don del asombro que siempre se renueva”. En cuanto a los ensayos a Baja California, éstos abarcan desde “Elogio de Baja California norte y sur”, escrito en 1955, donde afirma que la península es el brazo derecho de México, hasta “Loreto, capital de las Californias”, escrito en 1976, donde cuenta que tuvo “la alegría de cerrar la mano de un maestro bilingüe cucapá: era mi primer encuentro con un aborigen bajacaliforniano. Vi en él a un lejani-simo descendiente de los chamanes artistas que hace cien siglos dejaron las asombrosas pinturas rupestres en muchos lugares, a menudo inaccesibles, de la península”.

El resto de los artículos se relacionan específicamente con la frontera norte, y fueron escritos en una larga estancia del autor, en 1969, por Tijuana, Rosarito, Mexicali y Cerro Prieto. El primer texto, “Camino a Tijuana”, narra su llegada a la ciudad desde Los Angeles. El segundo, “Tijuana Caliente”, es un estudio *in situ* del hipódromo-galgódromo de Agua Caliente, del bullicioso juego de azares y conjeturas, éxitos y fracasos, que en él se lleva a cabo. Al final del artículo, Tibón relata: “Ahora, después de la última carrera de galgos, todos se embarcan en sus coches, rumbo a la garita de Tijuana y a sus hogares. La inmensa plaza se queda vacía, las luces de Caliente se apagan. El transeúnte se estremece al escuchar, medio apagados en la noche, relinchos y ladridos”. Otros artículos se titulan “Más venusino que terrestre”, sobre el campo geotérmico de Cerro Prieto, situado a treinta kilómetros al sur de Mexicali, y le provoca tal interés que continúa examinándolo en “El campo plutónico de Mexicali” y “Mexicali 1990”. En ellos expresa su asombro ante un paisaje tan extraño y a la vez tan maravilloso en posibilidades tecnológicas:

Hay que caminar con sumo cuidado en este mundo primigenio, de otra época del planeta, desde luego no contemporánea del hombre. Quien se caiga en un estanque volcánico en ebullición experimenta la sensación no muy agradable de la langosta viva cuando la echan al agua hirviendo. Hay laguitos liliputienses, a menudo con un volcanete como isla en medio, habitados por seres menudos, entre langostas en miniatura y ciempiés, que viven contentos en un agua de cuarenta grados. Contentos, hasta que aparecen ciertos pájaros (bautizados geotas por los ingenieros del campo geotérmico) que se desayunan con ellos hundiendo fulmineamente su pico en el agua ultratermal. Todo esto, repito, me sabe más a venusino que a terrestre.

Guillermo García Oropeza (1937), periodista de *El Informador* de Guadalajara, da a conocer en 1979 el libro *Viaje mexicano*. El propio autor señala que su libro es la crónica de un vicio: el de andar viajando de un extremo a otro del país como una actividad lúdica, cognoscente y educativa. En las poco más de doscientas páginas que conforman su obra, García Oropeza incluye treinta crónicas de viaje por los diversos rumbos de México. Una de estas crónicas, que es todo un capítulo aparte, se titula “El desierto y Babilonia”, y en ella expone sus impresiones sobre la Baja California: Mexicali, La Rumorosa, Tecate y Tijuana son los puntos geográficos y urbanos que mayoritariamente suscitan su interés. Este capítulo principia como una remembranza: la de su viaje por estas mismas tierras en los años cuarenta, cuando él es un niño y alcanzar estas ciudades, una aventura incierta y peligrosa. La crónica, sin embargo, pronto se ubica en los años setenta y de ella surge una nueva visión de las ciudades fronterizas. Tijuana es, para García Oropeza, “un sueño hollywoodense de México mal realizado por manos mexicanas”, pero del cual “uno quisiera que conservara todas sus locuras, aun cuando algún día, Dios no lo quiera, llegue a ser una ciudad respetable de esas llenas de oficinas y chimeneas”. Tecate, en cambio, le parece una combinación de pueblo del oeste y villa mediterránea con sus campos de vides y de olivos. Lo admirable es La Rumorosa, sus agrupaciones rocosas tan semejantes a un paisaje extraterrestre: “Se piensa en Marte, Júpiter o en alguno de tantos mundos poblados únicamente por las rocas, el polvo y la luz. Sólo ciertas imágenes demasiado terráneas nos rompen la ilusión planetaria: al fondo de los barrancos se retuercen autos y camiones que fueron atraídos por las sirenas del abismo. El camino de la Rumorosa compite en peligro con los más osados de México, pero es único en el ascetismo de su estética”. De Mexicali expresa que:

No es, ciertamente, la más bella de las ciudades mexicanas. Sus calles planas se pierden en polvaredas. El clima tiene algo de obsesión o de broma de mal gusto. Los barrios pobres son como armados con pueblos traídos de la desolación del desierto de Durango y los ricos son imitaciones de una suburbia americana, mala imitación, como de Taiwán, o de Hong kong. El centro intenta todas las posibilidades de la fealdad especialmente en los restos aún demasiado vivos del viejo *Chinatown* que según se dice es la semilla original de Mexicali. Tras de la línea está Caléxico, que no existe más allá del *set* cinematográfico o de su condición de puerta a los valles de la California millonaria. Un espectáculo por ver y meditar es el de esa frontera abierta y en ebullición en plena madrugada cuando los “legales” la cruzan para trabajar en siembras y cosechas. Mexicali es calor y desierto. Sus calles se internan en él como muelles maltrechos y el calor le da a propios y extraños materia para una interminable historia contada elocuentemente en grados Fahrenheit. El calor suple aquí a la mitología y todo el mundo recuerda aquel día que fue el más caliente de todos o aquel otro que lo fue aún más.

Como todas las ciudades hechas “por voluntad de varón” tiene el nuevo Mexicali un algo de escenográfico y de irreal. Los viajeros se acordarán de Brasilia, perdida en la llanura, gigantesca maqueta de edificios vacíos. El nuevo Mexicali es vecino de un páramo donde aún pueden verse edificaciones naufragadas de otras épocas. Contraria exacta de Guanajuato o de Taxco, Mexicali nos pide que la juzguemos por sus galas del porvenir.

Es sorprendente constatar, ya sea en Revueltas, Jordán, Bassols, Tibón o García Oropeza, que, para cada uno de ellos, su viaje a Baja California es un encuentro con lo inesperado, un descubrimiento capaz de transformar o enriquecer sus puntos de vista sobre una realidad de la que sólo habían leído esporádicamente. Este otro México que les sale al paso, en forma contundente y cotidiana, les provoca un asombro indeleble, imborrable. Ya sean críticos o complacientes con este mundo, no pueden menos que señalar su vitalidad y su fuerza colectiva, que incluso a Revueltas le sirve para llenarse de energía y continuar bregando por el México que su ideología le demanda.

En Baja California, estos periodistas no encuentran el exotismo con que los turistas extranjeros han calificado a la frontera. Hallan, en cambio, un mundo capaz de convencerlos de que es una de las zonas promisorias del México contemporáneo, donde sus agricultores, como Revueltas dice, “han perdido su pintoresquismo del huarache, del jorongo, del calzón de manta, pero han ganado en la fuerza creadora de la mezclilla, de los zapatos, del tractor. Son despiertos, son ágiles, optimistas, llenos de orgullo y confianza. Sus brazos han cobrado dignidad, pues saben que de ellos pueden brotar espigas y laureles”.

Como se ve, cada viajero halla en la península el paraíso deseado: ya sea el de la naturaleza virgen, la prosperidad económica, la dignidad nacional o la tecnología en continuo desarrollo. Sólo hasta la aparición del libro *De lujo y hambre* (1981), de Ricardo Garibay (1923-1999), este paraíso muestra su otra cara: la de la miseria avasallante y caótica de los asentamientos irregulares (como gustan llamarles los sociólogos), esas villas miserables que empiezan a crecer alrededor de Tijuana, Ensenada y Mexicali, y que han sido edificadas por migrantes venidos del sur del país que, al fracasar en su paso a los Estados Unidos, acaban sobreviviendo (que no viviendo) en cuartuchos contruidos con lo que encuentran a mano. *De lujo y hambre* explora espacios urbanos distintos: Coatzacoalcos, Monterrey y Tijuana a fines de los años setenta, cuando ya están a punto de abrirse las compuertas de la turbulenta crisis nacional de los años ochenta. Baja California es, aquí, todo menos un paraíso. O en todo caso, un paraíso en deterioro, una esperanza si no frustrada, al menos sí incapaz de cumplir, en lo inmediato, las promesas de prosperidad que en años anteriores había alentado.

Desde la perspectiva de Garibay, al mismo tiempo fascinada y desdeñosa, Tijuana aparece como el basurero paradigmático de la sociedad de consumo norteamericana. Aquí, en medio de un caos que lo desconcierta e irrita, se acumulan todos los productos que los Estados Unidos desechan o descartan, productos que son reciclados por los tijuanenses para servir a sus propios fines: la construcción de sus endebles y efímeros hogares. Garibay no deja de ser, en esta crónica, el moralista que pone el dedo en las llagas de su sociedad. El problema es que su tono de sermón dominical lo emparenta con un periodismo subjetivo, amarillista, que no profundiza más allá de la conducta visible de la gente que aborda o entrevista.

Garibay ve, únicamente, la punta del iceberg que es Tijuana y su caudal de conflictos sociales: miseria, enfermedades, injusticias, desigualdades económicas, pero no busca escudriñar sus causas, no intenta interpretar lo que descubre. Sólo quiere expresar su asco, su desdén, su ira ante lo que está mirando. Esa es su mayor limitación: al final de cuentas, *De lujo y hambre* es, como gran parte del nuevo periodismo, una crónica donde lo más importante es el punto de vista del narrador y sólo secundariamente importa lo que se narra. Por eso la Tijuana de Garibay es una ciudad hecha a la imagen y semejanza de los prejuicios y actitudes vitales de su autor: una suma de estereotipos e ideas preconcebidas sobre lo que es la frontera. El autor sólo viaja a ésta para confirmar sus puntos de vista, no para aprehender las múltiples realidades que la frontera proporciona. Y sin embargo, la Tijuana de Garibay y al filo de los años ochenta, parece más un yonque, una zona repleta de artículos usados, de segunda mano. El futuro, como sinónimo de prosperidad, se tambalea. No está lejos de la realidad. Baja California ya no es un paraíso intocado.

Unos años antes, en 1977, el Seminario de Cultura Mexicana le publica a uno de sus miembros titulares, el escritor Salvador Azuela, su libro *Meridiano de México. De la vida provincial y capitalina*, que son trabajos periodísticos breves, aparecidos en diversas épocas y en distintos diarios de circulación nacional. La gran mayoría son homenajes a ciudades y escritores muy cercanos a su autor. Sobre la frontera norte de México, en especial sobre Baja California, destacan tres artículos; “Meditación de la frontera norte”, “Patriotismo del fronterizo” y “Defensa cultural de la frontera”. En los tres, Azuela urde su conocimiento de esta zona del país con reflexiones sobre la cultura nacional. Azuela afirma que “las formas de trato ilícito caracterizan determinadas zonas de nuestra frontera norte”, y luego enumera algunas de ellas, como el contrabando, la especulación, el tráfico de drogas, etc. Pero Azuela no se queda en esta imagen de la frontera. Su búsqueda y curiosidad intelectuales lo llevan a captar que las “ciudades de la frontera no sólo se dedican, como industrias exclusivas, al contrabando y al vicio, de acuerdo con la leyenda negra” que pesa sobre ellas. Así, Tijuana es considerada, por este autor, como una ciudad que ha cultivado una imagen de “pintoresquismo” para ser aceptada por un turismo mediocre. Sin embargo, Azuela señala que:

Ciudades como Tijuana merecen de nuestra parte una meditación seria. La leyenda de la ciudad bajacaliforniana la asimila a un centro en que el vicio se ha institucionalizado. Campo propicio a la trata de blancas, con el antecedente de garitos y cantinas y una historia que se pretende que siga un curso fatal, al que no puede ponerse límite para el futuro. Una apreciación más cuidadosa indica que el juicio peyorativo sobre Tijuana, aunque con antecedentes que lo explican, no es del todo correcto. Se percibe un impulso vigoroso que tiende a dar dignidad a su vida. Es un movimiento que se alimenta en inquietudes culturales y educativas que no son ruidosas, pero que precisamente por su falta de espectacularidad revelan su carácter genuino y hondo, que merece toda clase de estímulos públicos y privados, pese a la órbita minoritaria en que opera.

Una década después de los libros de Garibay y Azuela, María Luisa Puga y Mónica Mansour, ambas periodistas conocidas, publican *Itinerario de palabras* (1987), donde hacen una crónica personal de sus respectivos recorridos. El libro abre con la crónica de María Luisa Puga, titulada “El lenguaje secreto”. Aquí, Puga hace una reflexión sobre la cultura regional en lugares donde es raquíica o se halla acosada por mil obstáculos. Tal relato abarca varios pueblos y ciudades de los estados de Sonora y Baja California. En todas partes donde se presenta, Puga ve “el lenguaje como derecho a ser”, quiere que la gente se reapropie de las palabras, que cada región del país descubra sus singularidades, y ella, también, va descubriendo La voz propia de cada una de las ciudades que visita, La voz inconfundible de la frontera norte de México:

Tijuana es ruido; jergonzas incomprensibles que se superponen una a la otra con ayuda del micrófono. Hombres que surgen de las esquinas esgrimiendo un imperioso índice ante la cara del peatón a la vez que exclaman: ¡Taxi! ¡Taxi, sir! Letreros agresivos, de grandes letras rojas que lo invitan a uno a la farra, al curious shop, al licor. Es nostalgia y dolor que se acallan con la redova, el mariachi, el rock. Es prostitución, tristeza ensimismada y soledad. Miradas azules y calculadoras, despreciativas, indiferentes, y miradas oscuras esperanzadas, rabiosas, apendejadas por el vicio. Pero es también una ciudad que trata de estructurarse dignamente ante “la línea”; ante “el otro lado”. Ante lo otro.

En su parte moderna es limpia, señalizada con eficiencia, de anchas vías rápidas y bien construidas. Tijuana es un conjunto de montes poblados caprichosamente. Un millón de habitantes de población fija, y un millón de población flotante, a la que el resto del país, por la desigualdad de recursos, ha empujado hacia acá, hacia la puerta barata a Estados Unidos. La puerta ganga para los propios norteamericanos. Gente de toda la República, y no sólo de la República, confluyen aquí en su enorme esperanza de entrar al país vecino. Esa enorme esperanza se nutre de dos cosas: en unos casos de la traición del individuo al país; en otros, de la traición del país al individuo. Los de arriba y los de abajo, los privilegiados y los jodidos se ponen juntos en la puerta de ese gran almacén, fábrica de sueños insuficientes y caros, que es nuestro vecino.

Para María Luisa Puga, la frontera son sus habitantes, lo que ellos piensan de sí mismos, las formas de vida que han adoptado para vivir en un rincón alejado de la patria en el que la diversidad cultural de lo mexicano se ve cotidiana, incesantemente confrontada con los mitos y costumbres, con las formas de vida y del país vecino. En esta dialéctica, en este dar y recibir constantes, el modo de ser del fronterizo es una amalgama a la que se le añaden, día tras día, nuevos elementos de ambas culturas, nuevas maneras de explotación y solidaridad, nuevas conductas y lenguajes. “Lo que está pasando en Tijuana” —dice Puga— “es que hay una mezcla de gente, de todos los orígenes y situaciones, que quieren entrar a San Diego, y una bola de gringos turistas que quieren volver lo antes posible con sus compras baratísimas”. De esta oposición complementaria, de estas realidades que delimitan, tajantemente, las actitudes sociales y las mentalidades colectivas de los fronterizos de ambos lados de la línea —unos enfrentados a la más básica sobrevivencia por una crisis económica y social que en los años

ochenta llega para quedarse y los otros disfrutando las prebendas que otorga vivir en el seno de una sociedad opulenta—, surge un panorama singular y paradójico. Pero unos y otros (mexicanos, chicanos, norteamericanos) saben que deben afrontar problemas conjuntos, conflictos comunes; una vida social compartida a pesar de la línea divisoria y su alambrada de púas. Ese es su destino, el mundo que habitan, la realidad que nombran como suya.

En tal contexto, la crónica de Puga es una más de las tantas versiones de la Baja California fronteriza que existen. Crónicas y testimonios igualmente valiosos son los que los propios periodistas y escritores bajacalifornianos han dado a conocer a partir de 1980: Leobardo y Carlos Saravia, Martín Romero, Humberto Félix Berúmen, Federico Campbell, Edmundo Lizardi, Angel Norzagaray, para nombrar sólo algunos, han descrito los vicios y virtudes, las creencias y costumbres, el perfil colectivo y contradictorio de los fronterizos bajacalifornianos, con la misma finalidad que lo han hecho sus antecesores mediatos e inmediatos, ya sea un Barrios de los Ríos, un José Revueltas o un Gutierre Tibón: para ofrecernos un espejo (distorsionado o no, pero valioso por lo que manifiesta) de nosotros mismos y de la realidad que nos enmarca. Estos periodistas contemporáneos (bajacalifornianos, mexicanos o extranjeros) son, pues, herederos de una antigua tradición literaria, de una labor escritural que no ha cesado de ofrecernos sus distintas versiones y acercamientos sobre un espacio de vida que abarca voces múltiples, puntos de confluencia y puntos de fricción, disonancias y armonías, amalgamas y rupturas. Y que, a partir del asesinato de Luis Donaldo Colosio, adquiere la categoría no de la ciudad del vicio sino de la ciudad de la violencia, capital multicultural del migrante que sueña que puede atravesar, impunemente, las fronteras impuestas por la política, la discriminación y la propia geografía. “Por aquí no pasa nadie”, dice Federico Campbell. Y asegura en su artículo “La frontera de los intersticios” (*Tierra adentro*, abril-mayo de 1999) que los vestigios que van a sobrevivir de esta época serán, sin duda, las imágenes perennes de los reporteros gráficos, como Elsa Medina:

Durante los últimos dos años, la fotografía mexicana ha ido tomándole el pulso al hormiguero social desesperado, de noche, a mediodía, en la madrugada, al amanecer, a la hora del lobo de este fin de siglo cuando se presiente una amenaza o se descubren signos de un peligro inminente. La suya es la fotografía de los intersticios: la frontera agrietada por la que se cuela la esperanza y se deshace en la polvareda distante de la *border patrol*. ¿Y qué vemos en sus fotos? Vemos unas patrullas diseminadas allá a lo lejos, en el cañón de La Cabra. Vemos las siluetas negras de unos doce agentes rubios de protuberantes escuadras y linternas al cinto, contra el sol del atardecer, justo en el instante del rayo verde que se cancela sobre la inmensidad del Pacífico. Vemos a un hombre solo en playas de Tijuana, con la mirada perdida hacia el norte de la barda herrumbrosa que corta las olas mar adentro. Vemos a un niño metido en su jorongo, a un adolescente sin país, a un anciano sin respaldo. Vemos un helicóptero que clava con sus reflectores a un campesino de Nayarit mientras, como araña fumigada, esconde su rostro con una cachucha de los Yankees. Vemos un convoy de camionetas oficiales y motoconformadoras y tractores demarcando la “tierra de nadie”, esta expresión militar calificativa de la

zona que queda entre una trinchera y otra y que nadie puede atravesar sin el riesgo de ser acbillado por un francotirador excitado de la *border patrol*. Vemos un montón de zapatos y botas usadas, signos de la caminata y la emigración, que alguien vende en el rincón de una calle. Vemos a un muchacho que coloca más de trescientas cruces blancas en el mural de un par de figuras negras, recuento de los migrantes muertos en la frontera. Vemos a un grupo de jóvenes que hacen su rancho aparte de bajo de un árbol mientras esperan, esperan, esperan, en el cañón Zapata. Vemos a un grupo de trabajadores indocumentados que esperan ser contratados como eventuales en las calles de Broadway y Pico de Los Ángeles. Vemos una mojonera en el Nido de las Águilas, en la porción limítrofe, establecida por la fuerza de las armas en 1848. Vemos la doble valla, el perímetro de seguridad, alambradas de púas como en las trincheras, cámaras de video, instrumentos de detección nocturna. Vemos una zona de guerra. Vemos un abandono de todos los gobiernos, vemos su indiferencia, vemos su sonrisa macabra y estúpida, vemos una conspiración contra el derecho al trabajo.

Vemos, en todo caso, la mirada del otro que, entre más tiempo pasa en Baja California, más se vuelve una mirada fronteriza, entre dos aguas, en la tierra de nadie donde los prejuicios y las ideas establecidas salen sobrando. En esa zona minada, en ese espacio oculto por el mito y la leyenda, la verdad es tan elusiva como un migrante escapando de la migra. Periodísticamente hablando, todo es posible. Y cada interpretación de la realidad bajacaliforniana tiene su granito de veracidad. Tal vez la suma de las miradas propias y ajenas, de los artículos y reportajes locales, nacionales y extranjeros nos den la posibilidad de vislumbrar el cuadro completo de la sociedad bajacaliforniana del siglo XXI. Una sociedad que es el futuro de México en muchos aspectos, que es el porvenir que aguarda al resto de la nación mexicana. Ya sea este porvenir —si observamos con cuidado lo que hoy pasa en Tijuana, Mexicali, Rosarito, Ensenada, San Quintín o El Sauzal— un sueño a realizarse o una pesadilla a punto de explotarnos en la cara. Un enigma, en todo caso, que el periodismo deberá analizar y elucidar, interpretar y definir con las herramientas de la investigación y de la crítica.

Porque al final de cuentas, la mirada del otro enriquece la mirada propia; nutre, con otras perspectivas, lo que somos: tanto lo que mostramos al mundo como lo que le ocultamos por vergüenza. No siempre nos gusta que otros descubran nuestros errores y fallas. No siempre los otros pueden quitarse las anteojeras de sus propios prejuicios. Pero ese es el riesgo de vivir en la aldea global del mundo contemporáneo. La democracia periodística es la suma de muchas miradas opuestas, contradictorias. Y no siempre la mirada local, bajacaliforniana, es menos prejuiciada que la foránea. El lichamiento moral y la histeria noticiosa también nos corresponden como herencia. El autoritarismo de los medios estatales que, desde un punto de vista censor, cree que reglamentando el mundo es la única solución a la violencia, que depurando a la sociedad de sus elementos más perturbadores (vagos, indocumentados, delincuentes) se eliminan los conflictos que la aquejan, es nuestra versión local de un mundo en blanco y negro, de un regreso a un pasado impoluto y diamantino que nunca existió, que nunca fue cierto. La mirada del otro para eso, precisamente, sirve: para

que no olvidemos que ningún tiempo pasado fue mejor, que siempre hemos sido tierra de conquista y espejismos de rápidas fortunas.

Que Baja California es una realidad hecha de placer y violencia, de crimen y trabajo, de esfuerzo colectivo y rapiña individual. Una sociedad ni mejor ni peor que otras, viviendo en el umbral de un siglo que amanece; en una frontera que ha sido lindero y trampolín, mito y destino. Como lo señala el historiador Miguel León Portilla, Baja California “ha sido y es, entre otras cosas, señuelo de expansiones y también límite, barrera, muro y aun zanja que impide el paso”. Pero igualmente es “afortunada convivencia”, espacio de “intercambios positivos”, territorio aún abierto a la sed exploratoria de viajeros y cronistas, de hombres y mujeres que siguen descubriendo esta “tierra de paradojas, abrupta y a la vez maravillosa”, una región conformada lo mismo por mexicanos que por extranjeros, por nó-madas vueltos sedentarios habitantes de un sueño que, como los cactus, ha enraizado en el desierto y ha dado frutos extraños, singulares y prodigiosos. Lo que hoy somos en medio del tránsito fecundo de una humanidad que sigue embelesada por los paisajes de nuestra península y que aún ve en ella un misterio por explorar, un mundo por descubrir, un arte por hacer.

Alejandro Espinoza

La huella, la memoria: Au Revoir Papillon:

300 besos de mariposa, de Bibiana Padilla Maltos

(...) La primera obra la hizo en arcilla el alfarero Butades, de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante, reflejados por la luz de una vela.

Plinio. De Historia Naturalis.

I

En la obra de Bibiana Padilla Maltos (Tijuana, B.C., 1974) hay una duda sobre la huella. Una duda inquietante, que la mayoría de las veces no se lee en este sentido, y que tiene que ver con el modo en que la huella, la impresión, el sello, la inscripción utilizada como rastro de la memoria, son dispuestos como un problema estético. Son abordados desde la perspectiva de la intimidad que los produce, así como el desprendimiento, la “despedida”, la alteración que el cuerpo sufre al momento de dejar un registro de su presencia. Es una obra que intenta revelar el sentido de lo que va a pérdida: los recuerdos, el tiempo, el pasado, la vida misma.

Digo que la obra de Padilla Maltos no ha sido vista como algo inquietante, porque sus piezas se muestran frágiles, ligeras, efímeras. Se suspenden en el espacio de una galería o museo o exhibición colectiva como si fueran simples imágenes indefensas. No tienen el peso o la contundencia de una obra de arte más “tradicional”, donde el efecto en el espectador siempre surge desde la operación gestual de quien la elabora; con una pieza de Padilla Maltos, no nos perdemos en la fuerza de las texturas, los volúmenes, la imponencia del color, la urgencia expresiva que, por ejemplo, podemos encontrar en la pintura, en la escultura. Al contrario, encontramos una serie de objetos que ocurren en la mente como algo pasajero. Recuerdos fugaces que se pierden como se perderían las miradas con las que nos cruzamos en la calle. Están y no están ahí, son presentes sólo cuando la fuerza de una circunstancia así lo exige. Es una obra en transición. Y puede considerarse que ha sido esporádica, no permanente, ni producida con cierto rigor y disciplina; incluso puede decirse que es una obra inconsecuente, que experimenta con los materiales y los conceptos de manera disparatada. Uno de los propósitos de este texto es ubicar las líneas de asociación que hay entre los distintos trabajos que ha hecho hasta ahora, y de que, en la profundidad, en el juego interno de las piezas, objetos, la recolección de imágenes efímeras, podremos descubrir una inquietante duda con respecto a la huella, a la memoria, al cuerpo y a la impresión.

Para esto, en el proceso de lectura de la pieza en cuestión, Au Revoir Papillon: 300 besos de mariposa, haré una introducción que aluda a sus

otros trabajos, incluso algunos que no han visto la luz aún, y que sirven para ir conformándonos la idea de Bibiana Padilla Maltos como una artista visual que maneja, desde el marco de la intimidad, de la vida secreta de los recuerdos personales, un imaginario que nos ofrece versiones distintas del poder mágico y espiritual de la inscripción. Esto es, nos devuelve como espectadores a la condición originaria del arte, la impresión de la sombra que somos nosotros, y que nuestra permanencia sólo es definida por los rastos que dejamos a nuestro paso. Es el resultado de una sensibilidad “des-territorializada”, de alguien, la artista, que funciona a partir de la escapatoria de las definiciones, y que contempla con melancolía los trazos que la vida va dejando en el transcurso de las “cosas personales”, a veces un memento que sirve de disparador para el recuerdo, a veces una impresión que revela el impacto que una experiencia tuvo en su vida.

Bibiana Padilla Maltos siempre quiere escapar de las definiciones “fáciles”, las que revelan o desnudan una condición determinada. Aquellas que categorizan al poeta con letras de mármol, o las que catalogan a los artistas a partir de clichés y señalamientos obvios. Escapa porque sabe que, desde el territorio de la fuga, pueden lograrse contemplaciones mucho más nítidas y sensibles sobre el mundo que la rodea, que es el mundo al que pertenece, y que en este mundo se convive con seres humanos a partir de la risa, el amor, la amistad, el cariño, la angustia, el dolor, el deseo. Trabaja a partir de la sensibilidad que recoge de los otros, y en ocasiones utiliza la expresión de estos otros para conformar su propia obra. Parte de la colectividad que surge de la amistad, lo que ella puede producir es el resultado de lo que puede obtener, emocionalmente, estéticamente, intelectualmente, de las personas que la rodean. Más que una dependencia es una manera de rendir tributo a la existencia de estas personas en su vida. Y ha rendido tributo a partir del cuerpo, a partir del intercambio lingüístico, a partir del momento compartido, mismo que desea su permanencia en el tiempo. Lo más interesante es que la obra de Padilla Maltos siempre resulta una especie de *labour of love*. Es como si por medio de su obra tuviera la oportunidad de intimar con las personas que ama, en el sentido físico y en el sentido emocional. La gran parte de su trabajo es una manera de hacer permanecer la huella de dicha intimidad.

Creo que por lo mismo, su obra es difícil de situar en el marco de la creación artística en Baja California. Aunque no precisamente la obra de un artista debe “pertener” a un rango de expresión determinado (ya que, de lo contrario, lo único que esperaríamos del arte en B.C. serían la respuesta a una condición fronteriza de por sí mallugada por el contexto nacional e internacional), en el caso de Padilla Maltos se trata de una actitud quizá conservadora con respecto a lo que un artista puede o no puede producir para ser “considerado” como artista. En pocas palabras, no se ha tomado en serio su obra porque no es una obra convencional, por lo menos en el marco de nuestro estado, y también porque el espectador y/o el crítico le resta importancia a obras que se presentan como juegos lúdicos e

intimistas. Si no produce conmoción, es porque no han visto la obra desde su aspecto conmovedor.

Bibiana Padilla Maltos rompe con un convencionalismo más allá del hecho de que su obra no es ni pintura, ni escultura, ni dibujo, ni nada de las disciplinas que resaltan al momento de identificar a los grupos de artistas de una región. En ese ámbito, abundan los artistas autodidactas, pintores sobre todo, que no han tenido formación académica y trabajan desde el impulso creador, a veces sumamente romántico. Padilla Maltos es, creo yo, la primer artista conceptual autodidacta en nuestra región.

Ahora, ¿por qué resaltar este hecho? Resulta que, normalmente, los artistas que comienzan a experimentar con los soportes, con la producción de una obra a partir de ideas o reflexiones filosóficas, surgen de las escuelas de arte. Podemos ver la apabullante tendencia en las artes visuales del D.F., por mostrar ese lado más “experimental”, “alternativo”, “actual” de los artistas de nuestro país. Todas estas propuestas son el resultado de una formación académica que siempre parte de la reflexión en torno al sentido del arte, y desde hace más de cincuenta años, las academias acogen con gusto la idea de que, en su pérdida de sentido, la obra de arte se asume como una reflexión filosófica sobre la obra de arte. Y la historia nos ha mostrado cómo un grupo de conceptualistas e instaladores de gran importancia, se mezclan y se confunden con wannabes que producen obra mimetizando postulados teóricos que casualmente observaron en un catálogo o en una revista de arte contemporáneo. Es fácil apropiarse de un discurso teórico despampanante al momento de solicitar una beca, en la cual tu proyecto consiste en grabar las trayectorias de vuelo de una mosca en Canadá y otra en México (créanme, existe este proyecto, y se le otorgó beca). ¿Cuál vendría siendo el parámetro que defina, en este marco, lo que se respalda por una reflexión que esté conectada con una realidad estética o espiritual genuina, y lo que se respalda sólo por el peso de las referencias teóricas? Al final del día, lo que sufre es la autenticidad creativa de la obra de arte conceptual.

Y eso es lo que encuentro en la obra de Padilla Maltos. Rompe con el convencionalismo del artista contemporáneo que parte del discurso teórico que aprendió en la escuela, y produce una obra conceptual que nace del espíritu, el ingenio, la intuición. No de una lectura trasnochada de teoría postestructuralista.

Por lo tanto, nos encontramos con una artista conceptual no convencional, en un contexto desde el cual resalta este no-convencionalismo. Si añadimos a esto que se ha tratado de un trabajo esporádico, inconstante dirían unos, podemos caer en un juicio negativo con respecto a lo que Padilla Maltos ha producido. E insisto, lo que ha producido hasta ahora, es una de las lecturas más preciosistas sobre la problemática de la huella.

II

¿Qué es una huella? Tenemos dos referencias, una que la identifica como rastro de presencia y otra que la identifica como rastro de ausencia.

No podemos conocer la presencia de algo sin la huella que dejó a su paso. No podemos saber que alguien caminó en la arena si sus huellas no fueron impresas, pero tampoco podemos afirmar su no-existencia. La huella es impresión, un sello distintivo, de identidad; nos separa del resto al tiempo que nos promete una permanencia en el tiempo.

Freud imaginaba los recuerdos como huellas. Pensaba en una de esas piezas para dibujar que conocimos en la infancia. Una tablilla de cartón con una superficie de cera comprimida debajo de una hoja fina y semitransparente. Con un lápiz o con cualquier objeto de punta fina podemos inscribir sobre la hoja, y al momento de levantarla, dicha inscripción desaparece. Pero no del todo: la inscripción queda en la superficie de cera. Freud usaba la metáfora de la huella para explicar cómo funciona la memoria. Si bien tenemos por un lado su fugacidad (la hoja semitransparente), por otro lado tenemos su permanencia (el trazo que queda inscrito en la superficie de cera). Nuestras mentes, lo que conforma el imaginario de nuestros deseos, es el resultado de todas esas inscripciones que quedaron impresas en la superficie de cera.

El arte, en su condición originaria, ha tenido una relación íntima con el problema de la huella. Una especie de sombra ausente que imprime lo que el ser humano teme, venera, respeta, piensa de sí mismo. Aparte de los bisontes, búfalos, gacelas y cazadores que vemos en las pinturas rupestres, también hay impresiones de manos, creo yo, la manera más tácita de manifestar su presencia en el mundo. El hombre de la prehistoria (y en algunos casos, las tribus que habitaban nuestra zona geográfica) colocaba su mano en la superficie de piedra, la extendía, y soplabla una mezcla de polvos y pigmentos varios, para dejar impreso el contorno de su mano. Lo que vemos no es la mano de alguien, sino la ausencia de la mano, su rastro. Fulanito estuvo aquí.

Pude afirmarse, quizá de manera arbitraria, que el impulso vital de la creación artística y literaria, que es el impulso de pertenencia e identidad del ser humano, se halla en su necesidad de inscripción. Ya que es el único registro de la existencia de alguien en el mundo. Las voces se pierden cuando hacen eco en un acantilado. La vida interior es, precisamente, eso, una vida sólo vivida en sí mismo. Es cuando te impulsas a dejar grabado un momento, una idea, una sucesión de palabras que en su combinatoria resultan enigmáticas, una serie de trazos y figuras en las superficies, es en este impulso donde identificamos la relación del ser humano con su propia huella, esto es, con el registro de su presencia en el mundo.

Por otro lado, las huellas que el tiempo imprime en nuestra conciencia son, como lo había mencionado antes, el imaginario que impulsa nuestros deseos. Huellas que inducen al miedo, a la temura, al llanto, al odio, incluso a la fuga (cuando se trata de huellas que más bien son cicatrices del pasado). Son huellas íntimas, privadas, personales, e incluso se manifiestan de maneras que nos eluden, en el inconsciente. Cuando atrapamos en la conciencia el poder que esta huella tiene en nuestros deseos, el resultado pue-

de ser conmovedor, sublime. Nos desnudamos frente a nosotros mismos. El pasado se recupera sólo a través de este tipo de conmociones.

Bibiana Padilla Maltos apuesta a indagar en las maneras como podemos revelar, poner al descubierto, el poder enigmático de las huellas, las impresiones, lo que se marca en nuestro cuerpo y mente, lo que conduce a nuestros deseos.

Pueden encontrarse dos líneas claras de producción artística en su obra: aquella que trata directamente sobre el cuerpo y su relación con la huella, y aquella que lo hace a partir de la revelación “objetual” de la misma. Dicho de otro modo, Padilla Maltos ha hecho trabajos en los que su cuerpo es el medio desde el cual se produce una huella (o a la que se le imprime una huella), y también trabajos en los que produce objetos que revelan una condición de “huella”.

En estos últimos se hallan sus primeros trabajos de poesía collage, en donde vemos cómo la colección y descontextualización de imágenes parten de una noción intimista con las mismas. Padilla Maltos había iniciado escribiendo poesía, y su relación con el lenguaje y la escritura se distinguía por silencios y cadencias sensibles, donde lo callado, lo que no se expresa, es lo que le rinde intensidad al momento poético inscrito en la hoja de papel. Estas impresiones minimalistas, de algún modo fueron sirviendo de soporte para mezclarse con elementos visuales. Una conjugación natural en su ejercicio creativo, el paso de la poesía al poema collage fue natural, no impostado, no fue un modelo o estilo que descubrió y con el cual quiso experimentar. Si observamos estos poemas-collage, podemos percatarnos de la unicidad entre lenguaje escrito y lenguaje visual. Si vemos otros ejemplos de poesía-collage, desde Max Ernst hasta d.a. levy, siguiendo por una larguísima cantidad de poetas visuales que han incursionado en esta forma, podemos identificar que los patrones que utilizan estos artistas y poetas tiene una estructura mucho más “razonada”, calculadora, una lectura donde el peso del poema reside ya no tanto en la mezcla entre lo visual y lo textual, sino en la experimentación de la forma misma. Es como si, habiendo descubierto la posibilidad, comenzaran a producir poemas-collage desde un procedimiento riguroso, académico, léase incluso tradicional. En el caso de los poemas-collage de Padilla Maltos (véase la serie “Los Demonios de la Casa Mayor”) son el resultado de un juego intuitivo entre las impresiones de las imágenes y la internalización del texto, un convivio de la visualidad y la textualidad, donde ninguna de las partes predomina sobre la otra. Como si siempre hubieran estado juntas. A veces letreros impresos se mezclan con inscripciones hechas a mano, a veces el poema se imprimió, se recortaron las palabras, se mezcló la tipografía con las imágenes. No hay un procedimiento de búsqueda de sentidos (“esta imagen la pongo aquí porque va quiero darle este sentido a la pieza”) sino de logros estéticos (“esta imagen la pongo aquí porque se fusiona naturalmente con el resto de las partes”). Por lo tanto, es una búsqueda de armonía.

Ahora bien, ¿cómo entra el problema de la huella en estos poemas collage? Si tomamos en cuenta que las imágenes, recortes de revistas, trozos

de boletos, botones, hojas de árbol, afiches, postales, etc., que conforman el imaginario de estas piezas, son producto de una labor recolectora personal, cada una de las partes emite un recuerdo, una pista, un disparador que alude a la memoria. Precisamente, el contenido textual de los poemas, extraídos del contexto del collage, nos están relatando un pasado: la infancia de la artista, y la relación que en la actualidad tiene con esos recuerdos que la memoria imprimió en ella. Los demonios de la casa mayor.

Este es probablemente el trabajo más conocido de Padilla Maltos, y ella ha tenido cuidado de conservar las piezas originales (estamos hablando de una serie de 120) y de reproducirlas en distintos formatos (desde un CD ROM hasta un delantal).

Otro trabajo, menos conocido, que tiene que ver con este ejercicio de recolección (y curiosamente, el único trabajo que no ha reproducido a manera de múltiples) fue un par de corazones hechos con trozos de vidrio. Eran trozos de vidrio de una ventana de su auto, misma que quebraron para tratar de robarlo. Transformando el material de una agresión en un corazón puede sonar un tanto cursi, pero recordemos que Padilla Maltos trabaja desde la intimidad y la memoria: fue una resolución sensible más que la producción de un discurso chocante en torno a la violencia. Además, está vinculado al tipo de procedimientos “lúdicos” que utilizan los artistas fluxus al momento de crear sus obras, movimiento con el que ella tiene una estrecha relación.

Otro ejemplo que tenemos de recolección es, probablemente, en realidad un trabajo de “intervención”: se trata de una serie de piezas hechas a partir de una novela del autor estadounidense David Matlin, titulada *A half man dreamer*. En esta serie, Padilla Maltos seleccionó, a partir de un juego de azar, la mitad de las páginas del libro. Luego se dedicó a formar un patrón poético, a partir de la selección de palabras en las páginas, y tapó el resto con una marca negra. Enseguida, amplificó la página y la presentó como una pieza de arte visual, transformando por completo el contexto original del objeto. Es quizá el trabajo más procesado y “alejado” del resto, pero podemos ver vínculos entre estos y los poemas-collage. Y no podemos negar que fue una manera de intimar con la inscripción de ese otro que es el autor del libro, de establecer un diálogo secreto con él, desde el cual la producción de sentidos se comparte, el autor por medio de la narrativa, la artista por medio del poema que surge de la página impresa.

De aquí pasamos a discutir los trabajos que ha hecho con el cuerpo. Estos se han hecho en el contexto de un performance, pero también a partir de la reproducción de objetos, o de la impresión de partes de su cuerpo. Por un lado tenemos el performance donde, desnuda frente a un escenario, fue sometida a una serie de impresiones hechas en su cuerpo, a partir de unos sellos y un “sellador” que seleccionaba las partes del cuerpo donde irían las impresiones. Por otro lado tenemos la elaboración de moldes de sus senos hechos para reproducirlos en silicón. Asimismo, tenemos una pintura, similar a los combines que hacía Robert Rauschenberg (quien solía colocar telas y trozos de objetos, sobre la superficie del lienzo) donde

literalmente imprimió su trasero y piernas, colocándoles una serie de “fal-das” que se mueven con el viento. Tenemos también, ahora sí más que li-teralmente, la producción de huellas digitales, amplificadas y pintadas a mano sobre tela.

En este contexto, también tenemos que Padilla Maltos trabaja con la idea de los múltiples, las producciones en serie de objetos con característi-cas similares (algo que se pone en evidencia si observamos esta pieza con 300 impresiones de “pestaños”). La multiplicación de los objetos no sólo proviene de las nociones de reproducción técnica que son la base de mu-chas obras contemporáneas, a partir de la lectura de Walter Benjamin (ver “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”) y que tiene una trayectoria que pasa por Duchamp, se finca en las reproducciones de War-hol, y puede encontrarse en obras más recientes como las de Allan Mc-Collum. También revela el subtexto de la dinámica social que se vive en la ciudad de Mexicali: somos una comunidad de productores industriales, donde la multiplicación de objetos es parte de nuestro quehacer cotidiano.

Estas dos líneas de producción nos muestran un patrón y a la vez una transición. Del movimiento transitorio en torno a la revelación del signifi-cado de objetos e imágenes que imprimen una huella en la memoria (el contenido de la imaginería de los poemas-collage, por ejemplo) al movi-miento transitorio del cuerpo y la impresión de su “huella” en la superficie. Es en este sitio donde podemos enmarcar la progresión del trabajo de Pa-dilla Maltos, mismo que se hallaba en estado germinal con las piezas ante-riormente descritas (el sellado de su cuerpo, los senos de silicón, la impre-sión de su cuerpo en una tela) y que se revela en un estado más maduro en esta pieza de la exhibición: los besos de mariposa.

III

No hay nada más íntimo que un beso de mariposa. Es el contacto di-recto con la mirada del otro. El beso consiste en un acercamiento de los ojos, al punto que los párpados de uno y del otro queden tan cerca que és-tos puedan “revolotear” juntos, como alas de mariposa. Un acercamiento donde se pierde todo campo de resistencia (menos intenso que el beso, pero más privado) y donde la presencia del otro se percibe con una total ausencia de separación. Uno logra tener contacto directo con el ojo de la otra persona, puede incluso perder noción del rostro que la acompaña, de ese otro —que puede ser el amante, el hijo, el amigo o amiga—y en un ejer-cicio lúdico se comunica toda una serie de implicaciones, mismas que tie-nen que ver, volvemos a lo mismo, con la impresión que queda en la me-moria, en este caso, del momento íntimo, privado, personal. Si hacemos a un lado el cliché de que los ojos son la ventana del alma, por lo menos po-demos afirmar que sí son el receptáculo que expresa la mayor cantidad de emociones; silencioso, no como la voz, el ojo humano es un mundo en sí mismo. El sitio desde el cual experimentamos el mundo, un conducto que, idóneamente, sirve para internarnos en el pensamiento de los demás.

La mirada casual, la contemplación meditativa, la observación minuciosa, pueden reconocerse gestualmente. Sin embargo, es imposible averiguar el tipo de inscripciones que los ojos están haciendo con respecto al mundo. No podemos asegurarnos de qué es lo que el ojo dibuja en esa tablilla de cera, qué es lo que va a quedar impreso en la memoria. Ni tampoco qué es lo que quieren revelar. Podemos detectar a alguien que dice una mentira a partir del gesto y de la mirada, o el modo como esquivo la confrontación con otra mirada. Tenemos una relación intensa con nuestros ojos, precisamente porque se dedican a resguardar y a revelar al mismo tiempo. Los ojos nos delatan, los ojos graban el recuerdo, disfrutan el momento, se dejan llevar por la rápida sucesión de imágenes que están e inmediatamente ya no están ahí. Los besos de mariposa tratan de aprisionar todos estos momentos. Tratan de ubicarlos en medio de la transición, justo cuando están ocurriendo.

En ese breve instante, ahí donde el beso de mariposa ocurre, el tiempo se detiene, la comunicación se detiene, la relación con el mundo, con nuestros propios cuerpos. Un instante sensible, que revela fragilidad, la fragilidad del cuerpo y de la memoria misma. Es como si, de pronto, tuvieras la oportunidad de atraparte a ti mismo en el proceso de relación con el mundo. El hecho de que lo haces a partir del acercamiento con el ojo de otra persona lo hace incluso más intenso. Inquietante fue la palabra que usé al principio.

Asimismo, los párpados tienen unas terminales nerviosas que no controlamos del todo. Igual delatan y esconden, revelan y ocultan, a veces actúan por voluntad propia, y a veces cerramos los párpados para no confrontar aquello que no queremos ver. A veces los abrimos para no confrontar aquello que nuestra mente revela en su propia oscuridad, ahí donde las imágenes de la memoria surgen. Cuando alguien toca nuestras pestañas, los nervios actúan inmediatamente, el ojo se tensa. Si nuestras pestañas son tocadas por otras pestañas, surge un cosquilleo, una cierta incomodidad. Sabemos inconscientemente que hay un acercamiento, digamos que “total” con la presencia del otro.

El sujeto se desarma en el ritual de dar besos de mariposa. Se da en el contexto de una intimidad reveladora, pero privada, una experiencia indecriptible que ocurre en un tiempo y en un espacio inquietante. La apuesta de Padilla Maltos, con la pieza en exhibición, es poner de manifiesto, de separar los componentes de dicha intimidad.

Los 300 pestañeos que pueden verse son una manera de revelar la huella que deja en la memoria ese acto tan íntimo que son los besos de mariposa. Uno de tantos actos íntimos que ocurren en la vida cotidiana, que dejamos de lado pero que la mente devuelve según el capricho del deseo. Estas impresiones de pestañas son una manera de magnificar y de poner sobre la mesa (o en este caso, de colgar en la pared) el rastro de un momento espiritual privado. Una parte del cuerpo que deja su huella y que nos permite ver la ausencia de lo que en un momento “estuvo ahí”. Es la continuación de una preocupación fundamental no sólo en el arte, sino en

el ser humano mismo: el modo como dejamos las impresiones pasajeras de nuestro tiempo en los sitios más íntimos, más efímeros, más personales. Pueden ser miradas encontradas en la calle, un susurro al oído a través del auricular del teléfono, el sudor de dos manos que se mantienen agarradas durante un tiempo, la suspensión del tiempo que ocurre durante un beso apasionado, la respiración que circula en un cuarto donde alguien está dormido.

Y en esta pieza se produce un concierto silencioso, donde las pestañas impresas, débilmente sostenidas por un alfiler, tienen su contrapunto en la sucesión fotográfica de ojos igual de efímeros. O viceversa. Un concierto efímero para representar un momento igual de efímero. Al mismo tiempo, la revelación de un acto originario, el de la huella, el rastro, la inscripción en la superficie para poner de manifiesto la existencia de algo en el tiempo. Escribir es exactamente lo mismo, sólo se trata de un modo más sofisticado de comunicación. Cuando se reduce la expresión a las manifestaciones más sensibles de nuestra relación con el mundo, cuando las imprimimos como imágenes que representan nuestra presencia, se produce un enigma originario: aquél que pone de manifiesto la transitoriedad del cuerpo.

Este tipo de piezas son como un retorno a la base. Si lo vemos desde cierta perspectiva, la historia del arte es la historia de cómo la técnica nos fue separando del acto originario de inscripción. El desarrollo de la habilidad para mimetizar el mundo por medio de la representación es una manera de llevar a pérdida el hecho de que, en última instancia, lo que nos impulsa creativamente es, quizá no la trascendencia, sino más bien la posibilidad de dejar un rastro, sin la idea de que nosotros trascendamos con él. Preferimos que trascienda la huella. En este sentido, crear un cuadro siguiendo todos los órdenes de la perspectiva clásica, y elaborar una pieza donde se imprime el sello distintivo de un acto íntimo, el beso de mariposa, viene siendo lo mismo. Una necesidad de interpelar ante el proceso que el tiempo y la memoria ejercen al momento de escribir nuestra historia personal.

La intimidad. La transitoriedad del tiempo y del cuerpo. La impresión de huellas originarias, el secreto compartido de la vida, la indagación en lo que la memoria imprime a través de los ojos, todos estos elementos pueden entrar en juego al momento de apreciar esta pieza. Al mismo tiempo, es una reflexión sobre el modo como la artista se relaciona con todos estos elementos, con el tiempo, la memoria, la huella, como una duda fundamental que puede ponerse de manifiesto a través de una obra artística. Porque finalmente, la preocupación fundamental de la artista, es la posibilidad de que el rastro, la impresión, la huella (producida por su cuerpo, como objeto recolectado) permanezca, como memoria viva, que transite de un cuerpo a otro, de una experiencia a otra, que pueda intimar con la mirada de ese otro al que se busca conmover por medio de la obra de arte.

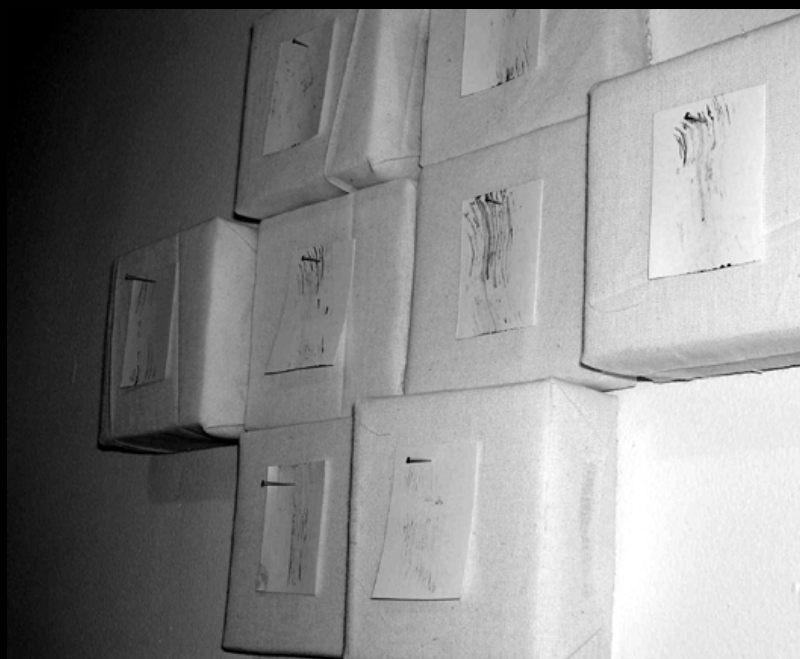
Bibiana Padilla Maltos











Mark Weiss
At The Edge

The first time I crossed into another country I was six or seven months old. I wasn't to leave the US again until I was 18.

Of that first crossing I have as witness a tourist photo. I vaguely remember some trinkets from the same

occasion that disappeared in early childhood—a straw horse, and a miniature sombrero that in the remaining glimmer of consciousness or fantasy was already tattered.

In the photograph I'm propped up on the seat of a donkey cart. My mother, who smiles for both of us, is keeping me upright, and also supporting the weight of the enormous sombrero on my head so that it doesn't engulf me entirely. The sombrero bears the name "Samuel," presumably the donkey loosely harnessed to the cart. It's wearing a saddle as well, to accommodate tourists who prefer a photo of their child astride.

The donkey faces into the curb. Immediately behind it is a prewar Pontiac; its stylized Indian figurehead would be a familiar sight into the early 50s, when most of the prewar cars finally disappeared, not to re-emerge as coveted classics for another twenty years. Still further back, beyond an empty lot, is a building bearing the sign "exclusive import." The rest is unreadable. Behind us, on the cart itself, forming a backdrop, is a crudely painted image of the tower of the Aguacaliente racetrack bracketed by two palm trees, and the legend "Tijuana Mex. 1944."

On a shelf below the seat a small dog, probably no older than I was, sleeps, its head resting on the tilting edge of a water bowl.

My parents were the children of immigrants who hadn't quite managed to become securely middle class. In those days people like my parents rarely traveled very far from home, but they were very far from home indeed—the war had transported them 3000 miles from Brooklyn. I had been born on one of the military bases where my father was stationed. At the time of the photograph my father, a new-minted artillery officer, was training in La Jolla, a fishing village surrounding the one luxury hotel. He didn't make it to Tijuana—his first border crossing would be a beachhead in the Philippines a few months later.



It was my mother's whim that brought us to Mexico—given her nature, it's impossible to imagine that she had asked permission, and my father may not even have known that she planned to go. It was, in any case, an easy enough thing to do—a bus dropped us off on Avenida Revolución on the Mexican side. There were no border formalities coming or going.

Tijuana, in the aftermath of the end of Prohibition, was a pretty sleepy place. I doubt that there were as many as 20,000 people in 1944. My mother remembers it as largely empty— a few stores, many of them closed, perhaps for siesta. Caesar's, which had been there for over 20 years, doesn't figure in her memory. We stayed maybe three hours and left.

It was my mother's adventurous spirit that drew her there—as she tells it, it seemed a shame not to cross the only border that had ever been available to her. She didn't think twice about the trip, even with a baby. She was the only one of the officer's wives to make the crossing.

This brief adventure was the subject of endless childhood fantasy. I knew that I had been in Mexico, a foreign country, long before the name conjured any images, and I wasn't to see the photo until my mother found it among her things when I was in my 50s, living in San Diego and crossing the border several times a week.

What I had instead was an image of daring—I imagined a three month voyage into the heart of difference.

Years later, when I was in summer camp, I would get postcards from distant places. My father traveled constantly on business, entirely in the United States in those days—it wasn't until late in my teenage years that he began almost to commute to the Far East and Europe. My mother, a teacher, had summers off, and they would travel together. In the cabin I shared with the other kids in the Pocono Mountains of Pennsylvania, 150 miles from Brooklyn, I would study exotic images of places like Detroit and St. Louis, but also Yellowstone and the Grand Canyon, and once Canada, filled with a yearning probably inspired as much by longing for my parents as for adventure.

I had been further from Brooklyn twice—in Miami when I was seven, and in Dodge City, Kansas, for an uncle's wedding, when I was eight or nine. On both occasions it had been a voyage of days and nights by train. Through all the daylight hours I would be glued to the window. Nothing much of interest before dark on the way to Florida, but early morning found us in the swamplands of southern Georgia. The tracks were lined with palmettos—the jungle to me, filled with dangerous beasts and what we used to call “natives.”

The train to Dodge City began its journey northward along the Hudson River. In the middle of the night it stopped for an hour in Buffalo. In the trackyard I could see enormous banks of snow. I dozed off, and when I awoke again it was to change trains in Chicago. The next morning we crossed the Missouri River, an expanse of ice, and at dusk we passed through fields of corn stubble that stretched to the horizon, the stalks gathered into teepees and the furrows highlighted by traces of snow.

Dodge City itself in the days before strip malls was a lone hill and the streets below it, edging the railroad track, in the midst of a featureless plain. The bodies discovered during the excavation of the courthouse had been moved to the flats and reburied as Boot Hill Cemetery, complete with colorful wooden markers. The wild west of Sunday matinee fantasies had only just begun to become a local industry; it was then barely seventy years since Wyatt Earp and Bat Masterson had policed Texas cowboys out for a good time after the long cattle drive to the railroad, and the town was like a Saturday drunk intent on respectability the morning after. But some of the men wore cowboy hats and boots, and I'd read about the bad old days and seen them weekly at the movies (transformed in the popular mind, as almost all North American geography is transformed, into the landscapes of California and Arizona, where the films were made). In my imagination it was as alien, and as dangerous, as the jungles of Georgia, a featureless landscape in which one could be lost forever.

Danger was one part of the experience. The other was possibility. For a kid raised in overcrowded apartments just the presence of so much space was a liberation. One could imagine another life, freed from the oppressions of school and family. One could follow Huck Finn and "light out for the territories," neglecting to note that wherever one arrived would be someone's home, filled with the usual oppressions.

Tijuana is still a convenient day trip from La Jolla or San Diego. In other ways the journey has become very different: now, because of the fear of terrorism and the drug wars, the border is a fraught place, which hasn't stemmed the return of the traffic of Prohibition in the form of teenagers out for a good time they wouldn't be allowed at home and tourists stocking up on cheap foreign goods. And Tijuana has become an industrial city of two million.

But the imagery, and much of what it stands for, hasn't changed. The Tijuana photo and the story behind it are revealing in several ways: Revolución is still lined with photographers offering keepsake pictures in a donkey cart (the donkeys for some reason now painted with zebra stripes), as if all of Mexico were an agrarian fantasy where it's still possible to imagine a simpler life snoozing the day away beneath palm trees and sombreros, despite the omnipresent desperate bustle for bare survival. Not unlike the puppy asleep beneath my seat.

This is the border of discontent, the sense that surely there must be a place where a man or woman can live closer to instinctual nature. It's a fantasy that works both ways—Mexicans too imagine licentious pleasure and escape across the border.

Growing out of a misunderstanding of the social and legal norms of the other place (a misunderstanding that causes dozens of motorists from the US side to wind up in Mexican jails each year), there's the idea that across the border there are no boundaries. But this fantasy of limitless freedom, as every child knows and many adults forget, can be accompanied by fear of dissolution. One is abandoned to the mercies of the corrupt, to

bandits, to those with no other source of survival than preying on the hated foreigner, to those whose true feelings, the ones hidden beneath their welcome, can't be read, and to the lawlessness of one's own impulses—one imagines losing, along with one's ability to communicate, one's humanity in the eyes of the strangers one finds oneself among, and also in one's own eyes.

Every culture that interacts with other cultures appears to regard too deep a penetration of the alien as a potential loss of self, from which there is no recovery. One “goes native,” winning the contempt or fear of one's own kind and of those one finds oneself among. The literature is full of examples—Conrad's Kurtz, for one, but also dozens of his characters who find themselves in isolation on various obscure islands in the East. Melville made himself into such a character in *Typee*, his first book, and became in the popular mind “the man who lived among cannibals,” for that reason both fascinating and suspect. No need to multiply examples—a little thought brings them forth in torrents.

The possibilities of loss of self are figured in the image of the “wild man” (or woman), which occurs in various guises in most cultures: the bear-men of European legend; Majnoon (madman) turned beast for love of Layla (night) in the Arabic story that spread across Asia; vampires, werewolves, chupacabres, La Llorona, who make the darkness dangerous; and the yetis and sasquatches hidden in mountains and forests—wherever and whenever one doesn't know how to see or, as in desert and prairies, to distinguish the landmarks that keep one from becoming lost, physically and metaphorically. These are the truly alien—they've crossed an essential boundary into otherness and become as much beast as human, and, like the beasts, they prey on our kind. As dark is the mirror of light, they mirror the human.

I've met a wild man, very much like those found in European fairy tales. In the stories the wild man has lost his humanity through a curse or excess of grief, but he recovers in the end. My wild man was probably closer to the source of the legend, hopelessly schizophrenic. I had been summoned by his mother—this was while I was still a psychotherapist. She refused to hospitalize him, and no one in the family was willing to force his medication on him. He had been given the living room of the house as a sort of lair, and it smelled like one. He was filthy; his long hair and beard were matted, his finger and toenails sharp and black. He lay huddled on the couch, rocking, uttering a constant stream of word salad, some of it mumbles, some of it barks, none of it comprehensible. He was covered in his own excrement, with which he had scrawled on all the walls outbursts of letters, occasionally recognizable as words, but without syntactic connection. They reminded me of the claw marks that bears leave on trees. He had become bearlike, in fact, the image of his mythic archetype. He had crossed over and couldn't cross back.

I suspect that others like him were in fact the source of the archetype. Probably they became impossible to care for within the limited resources

of their society and escaped or were abandoned to the forests, as we now often abandon the insane to the streets.

I also knew another sort of wild man when I was a child. He was the older brother of the owner of the rundown hotel in the mountains where we used to summer. Fred had come home psychotic from the First World War, in a state that used to be called “combat fatigue.” I knew him thirty years later, when he must have been no older than fifty—he had been an adolescent during the war.

Fred constantly quivered with agitation. He was a short, wiry man, his disabled right arm curled against his side like a chicken’s wing. In the six years I knew him he always wore the same ragged clothing, which had become colorless with age. He avoided people—if one approached him he would become enraged, although I don’t think he ever attacked anyone. The only sounds I ever heard him utter were growls. He slept in the barn, and was fed there.

Fred’s job was to slop the hogs and to empty the rubbish of the hotel onto a steaming midden near the sties. I suspect that he spent much of the rest of his time in the dense woods just beyond, passing constantly between forest and field. He was a creature of the margin.

Traditionally ecologists have focused on unmixed realms—forest, clearing, ocean, land—with boundaries as sharp as the distinction between darkness and light. More recently there has been a shift in interest to the twilight realms on the margins—tide pools, beaches, marshes, estuaries, ephemeral lakes and streams, the transitional zone between forest and field. They each have their distinct flora and fauna, but they’re also where creatures of the neighboring realms meet, the one blending into the other. As scientists continue to parse the environment the landscape becomes more and more a collection of margins without hinterlands—every few feet of oceanic depth, for instance, appears to harbor a different mix of life forms dependent upon interaction with the zones of life above and below.

Our understanding of the human environment has not reached that level of fluidity. From the time when bands of humans ceased to wander and began, like modern nomads, to hunt and herd within fixed territories, until the invention of the nation state, ethnic and political boundaries were similar to ecological boundaries—territory at the margins tended to expand and contract, and it was often contested and dangerous, in human terms and also as an imagined dwelling place of hidden powers (I’m thinking here of the concept of *el monte* in Cuban *santería*—uncultivated land at the margin, whether an expanse of jungle or a few feet of derelict urban space). But there was usually a degree of freedom of movement that allowed for trade and cultural interaction—the populations tended to be polyglot and symbiotic.

The modern state can be understood as a grand experiment in what happens when boundaries become barriers, and it hasn’t been pretty. We can see the results in the endless wars and famines of sub-Saharan Africa, as we used to see them in Western Europe and still do in parts of Eastern

Europe, where, for instance, the dissolution of Yugoslavia led to the designation of three distinct languages out of what had been inconsistent differences in usage. It also led to a great many deaths.

Only with time does the margin begin to reassert itself. Europe, where most of the boundaries dating to the division of Rome into east and west or the reign of Charlemagne have almost entirely ceased to be barriers, is again a good example. So is the troubled border between the US and Mexico, drawn with a ruler and a heavy hand by Spanish *conquistadores* and bureaucrats and then by invading armies and their diplomatic camp followers. Despite constant efforts on the part of the United States government and the sporadic efforts of some of the state governments, the border region has become once again its own political and social ecosystem, a zone of transition on the margin between two cultures.

Politically and economically there's no question which is the dominant power. The US side expects Mexicans on both sides of the border to speak English and tends to discourage the continued use of Spanish among its Spanish-speaking citizens—language schools have become a major regional industry, and they teach a lot less Spanish. When US citizens shop or eat in Tijuana or Mexicali, or for that matter in Cabo San Lucas, 880 miles away, they use dollars; in San Ysidro, on the US side, whose economy is dependent on Mexican shoppers, pesos are not accepted, despite the ease and cheapness of conversion in the dozens of monetary exchanges that line the main streets. And the humiliation of the border crossing northward falls more heavily on Mexicans.

Culturally the flow of power is by no means as clear. Spanish as a first language creeps further north on the backs of legal and illegal immigrants, and with it come customs, music and cuisine. South of the border there are a string of enclaves where almost no Spanish is spoken, but American culture, despite its media dominance, appears to be far less seductive.

Officially the US defines the uniqueness of the border region as a set of social and security problems. Mexico's *zona fronteriza*, on the other hand, is a separate postal unit, and mail or freight sent from there to the rest of Mexico has to cross a customs barrier. More significant is the oft-expressed attitude that the *fronterizos* "aren't really Mexicans," a backhanded way of granting a separate identity (no one on the US side ever says that San Diegans aren't really Americans, but it's often said of New Yorkers, who live on the margins of a dozen different cultures).

Whatever its ostensible purpose, any conversation between members of different cultures contains within it another transaction: the finding of an agreed area of understanding and trust. This requires a strong measure of curiosity and a suspension of belief in the "rightness" and immutability of one's own cultural habits, which is why *fronterizos*, dependent on knowledge of the other side and accustomed to such conversations, make such good interpreters. It's a conversation between natives of the margins, who have the gift of easy passage, at the cost of feeling completely at home only at the edge.

Borders, they might say, are about fear, but crossings are about possibility.

A final note. In the winter of 2001 a friend in Tijuana called, insisting that I come down from San Diego. The one reporter who constitutes *Time Magazine's* entire Latin American bureau had been dispatched from his home in Mexico City to Tijuana for a week of interviews and research that would become in June a part of a special issue on the US-Mexican border region. "He's getting it all wrong. You have to help."

I met the *Time* reporter, my friend, and a few other Tijuanaenses at El Turistico, the cheap bar on Plaza de Santa Cecilia where poets gather. The man from *Time* had indeed got it wrong. A fine anthropologist and folklorist at the Colegio de la Frontera, he insisted, had told him that three-quarters of Tijuana's two million people were involved in the drug trade. I knew his informant, and thought this unlikely. The reporter had probably insisted on his point of view and had taken the anthropologist's very Mexican disinclination to argue with a stranger as agreement. Anyone living in Mexico City should have understood this.

Our meeting lasted two hours, during which the reporter would interpret the answers to all of his questions to mean what he wanted to hear. At the end, in despair, I told him that Tijuana was a lot more than a haven for vice, but he seemed intent on telling the usual story. "I think you'll be pleasantly surprised when you read the issue," he said.

There were two articles about Tijuana, the first on the bars where US teenagers get drunk every weekend, the second on the drug cartels.

That reporter was from the other side of a different border entirely. He was one dumb *gringo*.

New York, May 15, 2005

Meeka Walsh

Sarah Anne Johnson: Photographs Out of the Woods

For her newest and most substantial body of work Sarah Johnson wrote an Artist's Statement. Reading it, I pictured her standing straight, her slender frame in upright posture, intense and humming with energy and conviction. I could imagine it delivered fervently, as her own oath of allegiance to a world of commitment, integrity and art. "I, Sarah Anne Johnson," it would begin, "through the medium of photography, am interested in exploring the benefits of physical labour and personal struggle to find a balance between community and the landscape. Adventure, spiritual fulfilment and giving back to nature are key elements in my work."

I can find no fault with that statement. For myself, I take as a guide and reassurance American writer Cynthia Ozick's essay "Innovation and Redemption: What Literature Means," from her book of essays, *Art and Ardor*, and extend it to all art making. Ozick argues against the assertion that "To be responsible as a writer is to be responsible solely to the seizures of language and dream." What she believes is necessary instead, for stories and novels that mean to be literature, (that mean to be art), is "a certain corona of moral purpose: not outright in the grain of the fiction itself, but in the form of a faintly incandescent envelope around it." She goes on to explain that the corona is, "interpretation, implicitness, the nimbus of meaning that envelops story." While this is a high expectation and a lot of weight to apply to the work of a young artist, it is my sense that Sarah Anne Johnson wants this and that she shoulders it readily. Read again her Artist's Statement.

The tools to make this manifest are the photographs in the installation "Tree Planting," first shown in 2005 at the Julie Saul Gallery in New York. More than 60 prints in a range of sizes are grouped on the gallery's curved walls, constructed in this way to create a diorama for the single piece which is the artist's reading of this body of work. Installed like this the gallery itself subtly set the viewer inside an environment which echoed the dioramas that are the constructed subject of a number of the photographs.

To realize the strong connection she feels to the landscape—and in this particular case the choice of 'landscape' instead of 'nature' is telling—to participate in a community which is a value as inherent to Sarah Johnson as if it were a genetic strain, she had to locate herself there, inside the subject. She spent three consecutive summers in Northern Manitoba planting trees in large clear-cut areas and taking photographs. Not so often during the working day, she told me in a recent interview, because being paid by the tree, that would have been costly, but after hours, at the end of a day

when the light was particularly fine and everyone so tired and dirty and happy to be done for a while, at least. These are photographs from the inside out; the itch and dirt, the ubiquitous insects, the back-aching labour, the blistered and bleeding fingers, the tedium of repetitive tasks. The person who clicked the shutter and caught the decisive moment experienced it all. And sometimes missed the decisive moment and found it necessary to construct it for the photograph. Using a modelling material called Sculpey (a polymer clay) she would model, bake, paint and then dress six inch figures and place them in settings which replicated moments, situations or small dramas she had missed with the camera. Then she'd photograph these constructs of memory and mix them, in the installation with the photographs of real people and events.

Looking at all the work it is difficult to distinguish between the real and the fabricated so skilful is the manufacture of the tableaux. For this Sarah Johnson credits her undergraduate degree in theatre. Close observation of gesture and how the body moves through, and occupies space, combined with her impatience in being the actor waiting to be animated, led to her preference for designing and building stage sets, and finally, in the current work, to being the director of the action controlling, if not manipulating, the dramas she presents.

Her training in the theatre is evident in the convincing gestures of the small sculptural figures, where she assumed the pose herself to get the feel and stance just right. Another trope of theatre, beyond the postures, sets and direction is its essence—the state theatre both conjures and requires in order for it to be effective—the suspension of disbelief that allows, for a time, all the emotions of the moment to be received by the audience. It's that communicative essence that art aspires to achieve and when it's good, does. When it happens it confirms the magic Sarah Johnson finds so engrossing in theatre and that she seeks to replicate in her photographs using some of the same devices and tactics. So the dioramas, the built proscenium stages for restaging missed camera shots or making real events more emotional, is her own miniature theatre where she can insist on the single view that compels the magic and the dramatic moment.

In one of the photographs in "Tree Planting," which is a manufactured set, a man stands alone in a clearing in the trees. Behind him is smoke, fog, mist or evidence of an other-worldly visitation—it's impossible to tell which. He appears profoundly alone, dressed in dark trousers, a V-neck sweater with a T shirt underneath and dark, Adidas-style shoes. His apparel could take him to a movie or a class at university or a friend's house for pizza. He doesn't appear particularly well-outfitted for finding himself in a forest clearing, but there he is. He's bare-headed and without gloves. His arms are held out from his body in a gesture of exasperation, perplexity, desperation. His hands are dirty; his mouth is open to call out any number of things, one of which could be an imprecation to the gods, "Why me, why me here?" This is a moment of built emotion, a dramatic instance that could be the culmination of days or weeks of intense fatigue, unhap-

pininess, fear, panic, vulnerability, loneliness and desperation. The full range of the state of being, according to Sarah Johnson, felt by almost all tree planters at some period in their sojourn.

When Sarah Johnson began constructing the dioramas it was as a reflection of her interest in theatre and in sculpture but primarily, it was a pragmatic response to her having missed what she felt were key photographic opportunities. Early on, though, she recognized that the real and the staged photographs each served different functions. The photographs of real people were fully grounded in reality but the photographs of the dolls, as she refers to them, seemed to be about metaphor and memory. She said that when she'd tried to capture a sense of memory and metaphor she couldn't get it directly, using the camera. Now she had it with the manufactured settings.

There is something incomplete in images that are only literal, however full of information they may be. It is necessary to abstract the situation, to set it to the side by even just a hair's width, to come upon it by just that small degree of surprise, from the corner of the eye, in order for it to be fully modelled and volumetric. It's what French theorist Roland Barthes meant when he wrote in *Camera Lucida*, "The Photograph is unary when it emphatically transforms "reality" without doubling it, without making it vacillate: no duality, no indirection, no disturbance." The unary photograph is missing Barthes's essential punctum, the fissure that wounds or distracts or even astonishes, but always interests him. He said, "However lightening-like it may be, the punctum has, more or less potentially, a power of expansion." It's this, I believe, that diverts the literal reading and both encourages and makes metaphor necessary.

It's what Sarah Johnson recognized some of the photographs in "Tree Planters" needed in order to be effective. It's metaphor that allows for Barthes's expansion or expansiveness, it's the largeness that nurtures ties and connections and at once blurs and softens the distinct boundaries, but still makes the object come clearer. As for memory, its vitality depends on metaphor; photograph something straight on and "in the real" and you're assured of driving it from memory's store.

With both the diorama photographs and those of real people at the tree planting site Sarah Johnson has given her own readings of nature. In effect, in both kinds of photographs it is her version of paradise and it's a contemporary view. This is a refigured nature, a re-forested woodland, an unnatural natural setting. What could be less natural than a replanted sapling forest on naked and scabbed ground where once tall trees had grown bountifully wherever seeds fell, and earth and climate accommodated their growth? It's not Eden that she presents, instead, it's a recognition of Nature's current status—compromised, altered, assaulted but ultimately resilient and reconfigured.

This is why I felt, in her Artist's Statement, that her choice of the word "landscape" in speaking of her connection was more applicable than "nature." What is represented in her photographs is landscape: already

touched, shaped and altered—now almost a big, unwieldy, uncomfortable garden. It appears in the photographs as pristine, as we'd like to see it and also in a much altered state.

One photograph shows bare brown ground in disarray. Across its surface, like dropped pick-up sticks, are stripped, thin trunks. A hurricane might have blown through driving almost everything ahead of it as it advanced. The whole of the frame's foreground is this scatter of destruction. In the middle ground a few trees still stand with no apparent reason for their being left. They show only sparse tufts of green at their crown. Beyond is an assembly of trees densely aligned with each other but not with more forest. Around them the land has already been denuded and this group too, will be taken soon. The sky is cloudless and relentlessly blue.

Another photograph could be the subject of an English pastoral poem, missing only the gentle drinking sheep or cows. Shallow brown water edged by flat welcoming banks and surrounded by trees prettily overhanging the water, dapple the surface with shadow and light.

What was characterized as the first genuinely American style of painting was the work of a group of 19th century painters identified as the Luminists. What they aspired to in their paintings was to offer parallels in nature for states of mind and spiritual being. Qualities of sublimity, rapture, and transcendence were ascribed to their work. Having talked with Sarah Johnson and having looked closely at her work I'm inclined to identify her as a smaller-scale Luminist. Especially where she speaks about values like community, hard work, pure gestures, achieving utopia, and the sublime. But in the same way her photographs are grounded, whether the subject is real or manufactured, the realization of the values she aspires to also seems possible.

The community she seeks is represented in the photographs; the camaraderie of cracking a beer after hours, of coalescing around a campfire where drawing nearer to the flames and each other has the efficacy of both good feelings and a relief from insects. Being in it together speaks of shared events and the practical knowledge that you could count on one another for safety and protection.

One diorama photograph of ten figures assembled in a clearing for what Sarah identified as "yet another stupid morning meeting" represents a tightly united community. The implied other is whoever called the meeting for the irrelevant pep talk. Standing in hazy half light the figures express scepticism and boredom in their stances. One figure rubs a sleepy eye. They've heard it before and know why they're where they are, but they're there together.

For Sarah Johnson there's also the purgative value of hard work, coming through the apprenticeship of demanding labour to emerge on the other side with a terrific sense of having done it. There's her wondering about notions of the sublime and here I think she means transcendence. I expect she'd agree that no single image represents the transcendent moment, but tied to the idea of work and the slogging tenure of tree planting

and then coming to the conclusion of it all could be likened to emerging through a shadowed path which opens finally, to light. In fact, photographs in this body of work, both real and constructed, represent just that.

She hasn't listed honesty as a value because it's so inherent in the photographs. Second look, or longer fails to reveal any hint of sentimentality in the images. There's no deceit, no sense of having been drawn in and let down. Not to say that as a fully-in-charge theatre director she isn't also a willing manipulator. But that's the artifice and the art nicely kept in balance. That's where metaphor comes in and overrides the literal while still carrying intention.

Sarah Johnson's wanting to realize utopia is a grand and lofty goal. She says she got there, however briefly, in the doing, in the work of planting, in the closeness of the community where it was cemented by the physical strain and the bugs and the bonding of co-workers. She'd said, in our interview, "It's the closest thing to a real utopian community that I've found but it's not sustainable." Though transitory this elevated sense of cohesion was made more permanent through the photographs taken on site or recreated through memory with the photographed dioramas.

All the photographs are good. Some are surpassingly beautiful, some, you recognize, are instructive but not preachy. There's fellowship and tenderness and play. One particular photograph, a constructed diorama seems almost emblematic. A man sits on his knees. In one hand he holds a trowel on which he appears to be supporting himself. The other hand is resting palm up and the fingertips are wrapped in silver duct tape. The knees of his trousers are caked with mud. His sweater is stretched at the neck and wrinkles around his collapsed torso. His short hair is in unwashed clumps. He holds his head at a slight angle as though listening wearily to a repeated message. His eyes are closed, his lips parted. Directly behind him are evergreen branches, nature ubiquitous, even in an area being harvested for all its living trees, man and nature both surviving. Through his endless planting, on his knees, close to the ground, the man has passed exhaustion and emerged on the other side to something that could be read as sublime. Or he could be praying for escape and deliverance, or he could be broken by fatigue and pain. Everything about the work, referring to both the work of the tree plantings and the group of photographs—can be found in this one image.

There's a quiet political agenda here too. It's based in Sarah Johnson's essential commitment to being engaged in the world through working. Wary of didacticism and recognizing how that approach finally fails to deliver the message effectively, she leads by example and in this way is herself, in this body of work.

I see the photographs as surrogate self-portraits because they represent how she believes it is necessary to act. This is the pure gesture to which she aspires. It is her seeking after community, transcendence and even a brief utopia. All of these qualities suffuse her photographs with a fine subtleness, like the pale nacre rainbow on a beached shell.

Sarah Anne Johnson











Lorne Roberts
On Transit

Transit means public transit, once you've been a traveler. It's all those buses and trains, all those hitchhiked rides through the mountains, through the rain. It's all of that road, going, and all the people dreaming in the immensity of it.

So back up to the beginning, wherever that is.

Was it three years ago, when you first decided to go tree planting? Even that seems too far back in time now.

So how about yesterday, then, in the rail yards of Smithers, B.C.?

There's a light rain falling, endless slow-motion grey, and clouds blur the edge of town. Hudson's Bay Mountain, all nine thousand snow-capped feet of it, is invisible, smudged with fog. You wonder if you'll ever see it again, as you sneak across the rail yard like a hobo, looking for an empty boxcar to climb into. Any one will do, as long as it's heading east across two mountain ranges—across four provinces, and three time zones of prairies to the beginning of Highway 16, the Yellowhead Highway, where Portage and Main lay, waiting like a roadside shrine for the pilgrims.

Portage and Main, and Winnipeg.

Things change and stay the same, different road going, different dreams in the immensity of it.

Sneak across the tracks through the rain, climb into the back of a rusty old rail car. It's cramped and uncomfortable, but dry and free of charge.

Now, all there is to do is wait.

A long heavy shudder, and the wheels start to move, slowly at first, then the gravel is a blur, picking up speed through the rain and into the mountains. Eat a few raisins, take a sip of water, and all that lies ahead is the road, and the end of it, endless miles of the Yellowhead, and the rails.

And all that lies behind you now, dead on some lonely clear-cut, on the side of some nameless mountain, is a bear—four of them actually—and the guilt of what you had done.

So time and space, distance and onwards, forwards into the unknown. Blow a cloud of smoke that's ripped away by the wind. Tree-covered mountains zip past in a fast green haze, and still the rain. Always the rain.

Always the rain.

Wish you'd brought some coffee, but have another sip of water instead. Lie back against the sloped wall of your shelter, pull a joint out of your rain coat pocket, light it up and take a drag.

Small towns dot Highway 16 and chug past in the rain. Telkwa, where the rivers meet. Houston, tucked into the northern hills, a few dreary

streets and restaurants, a coffee shop and diner, then whoosh... gone around the bend.

Burns Lake, Fraser Lake, Endako, and LeJac, where the Rose Prince grave is, that B.C. native Catholic saint-in-waiting, and where an aluminum mine cuts into the earth, where, down some forgotten old logging road, there's a mysterious hill where trucks roll upwards.

And then Fort Fraser, little town wedged between the river and the Yellowhead and the rail lines, and then Vanderhoof, where one road heads north to Fort St. James and the wilderness, and the other road heads east. They say there was a back road that began here too, and that you could follow it all the way to Bella Coola—six hundred and ninety kilometers of gravel backroads, one leading into and joining the next, all the way from here to the Pacific coast.

The train thunders onward, and time falls away to the clacking of the wheels.

How did I sleep so long? A moment of panic.

You're in a trainyard, it's dark out and it's stopped raining. The yard lights are a bright unearthly orange, giving everything the washed tones of a 1970's movie. Shake your head to clear the cobwebs.

Pull the backpack closer, and listen, sitting perfectly still. How long did I sleep? Two hours? Three?

This must be Prince George, you realize immediately—nowhere else between Anchorage and Vancouver would have a train yard this big. It must be the middle of the night, though. There's trains everywhere, but none of them are moving, and everything is quiet.

Somewhere behind you, across the Fraser River, you hear the dull roar of trucks climbing the bridge out of town, heading east on the Yellowhead. You feel entirely groggy, dirty, your feet are wet and there's the taste of metal in your mouth, since your water ran out hours ago. You feel utterly hungry, and utterly exhausted.

Slip out of your hiding spot, backpack over your shoulder, head for the road.

A truck suddenly pulls up beside you there in the trainyard, and an irate CN Rail employee, in his mid 50's, gut hanging over the steering wheel, is in mid-sentence before he even gets the window down.

"...the fuck you think you're doing, eh? This is private property—wanna go to jail or somethin'?"

"I'm just going to the road..." You point weakly to 12th Ave., and it's so close you could be there in seconds if he'd just leave you alone and let you cross this dirty little strip of private property.

"Go around or go to jail." He stares at you hard, waiting for a challenge. Hoping for one, in fact.

Shuffle back towards where he's pointing, knowing it'll take forty-five minutes or an hour to walk all the way around the train yard and get to the road again. He watches you head away from the road, and then rolls up

his window and drives away, the headlights disappearing around a curve of train.

You turn, dash across the last three sets of tracks and onto 12th Ave., and you're off his dumb old private property and back on the road, and even if he came back now there's nothing he could do about it.

Light your last cigarette, stand on the curb of 12th, blow the smoke back into the train yards, and laugh as you walk away.

Pull the watch out of your backpack.

3:07.

It's dark, and cold and damp, and across the river the pulpmills and factories roar into the emptiness of the northern night, and down by the water countless flocks of gulls shriek in reply.

How long have you been on the move now? Let's see. Up at six yesterday morning and off to the clear-cut to plant some trees. Always to plant some trees. So it was that recently—twenty-one hours ago, asleep in your tent. Now you're walking along the edge of Prince George, British Columbia, the Holy City of tree planting, and you're dirty and tired and looking to have a bite to eat somewhere—maybe some gas station roadside diner. Just a chance to wash up a little, clear your head, and then try to sneak back into the rail yards somehow before the sun comes up again, to get further down the road, further down the Yellowhead and across that last bulk of mountains, heading for home.

An hour and a half later and you're back there now, in the same hiding spot. So now you just wait again, quiet as a church mouse, the sound of gulls and factories still roaring dully down by the river.

As you're about to doze off, the train starts moving again, slowly at first, then more momentum and speed, and you're pulling out of the train yards, crossing the bridge over the Fraser, leaving the factories and pulp mills behind, and back on the move.

Train climbs again, away from town and back into the hills and wilderness of northern B.C., and you're stretched out on the open platform at the back of the car, having a cigarette and watching the scenery as dawn begins to leak through cracks in the wall of clouds.

And you, of course, drying your socks on the stepladder at the back of the car, eating a chocolate bar and trying to ignore the fact that the train wheels sound like a dying bear.

It's getting light out, and the rain starts to fall again, in a slow muted grey scale.

Moose break from cover and run across clearings as you pass, or stand chest-deep in swamps, half-ton vegetarians, looking up at you serenely while they chew bulrushes and marsh plants.

Upwards, still, and down again, then back up. Into Penny, the only town in North America that still gets its mail by train. No roads in, no roads out. Only the forest and the rails, and you riding them now like a hobo, not daring to climb out of your hiding spot even now, in this town

where you think everyone must be hiding from something, or else they wouldn't be here.

And then McBride, where the mountains start again in earnest, rise sharply out of the low hills of the Fraser Valley and become the Rockies, the jagged spine of British Columbia that runs all the way into Washington and Montana, far-off lands of cowboys and rainforests.

So, this dead bear... how did there get to be a dead bear? Or, four of them actually, if you count the cubs, who the forest ranger was coming in to shoot?

So how did there get to be four dead bears, and you the one who started the killing?

Back up to two full days ago. Forty hours, anyway.

That morning, with the sun already rising over the mountains, you were driving down thin logging roads that cut narrowly into the forests of northwestern B.C. Your crew, in your van, had been listening to "Exit Music" by Radiohead.

Breathe,

keep breathing,

Don't lose your nerve...

And now, three hours after the van ride, and eighty or ninety feet across the clear-cut, a black bear was dragging itself away from you on its front paws.

Dragging herself, that is to say, on her front paws. Bellowing and rolling her eyes in pain.

And you're holding a rifle, walking towards her like it was slow motion, and the sun is so hot it's giving you a headache...

Breathe,

keep breathing,

Don't lose your nerve.

The bear first showed up three days ago, when several crews had moved into a new area. They rolled in one afternoon in a convoy of four white vans, music blaring and dust clouds swelling behind them like a storm. "The Four Horsemen", someone had jokingly referred to them earlier in the day. And then, as they pulled up beside the blocks, and the music died before a moment of silence, there was the bear, standing a hundred and fifty metres down the road. Watching.

No one was sure that it was the fault of the two rookie planters, macho beer-drinking types from Calgary, who had jumped out of the vans waving their shovels, pretending they were pirates, screaming "Yaaarr, then, fuck you, Bear!" and a few people laughing about it like it was the funniest thing ever.

You couldn't say for sure that it was their fault, because maybe the bear had already decided that you were a threat. She had cubs, after all—three

of them. But you had to feel like it was at least a little bit the rookies' fault, or at least you wanted to feel that, because then it wasn't quite so much your fault, and because it excused your being here at all, in an industry that sometimes shoots bears so that a few genetically modified trees could be planted into a few lousy old clear-cuts that you know we wouldn't need anyway if everyone would only stop buying so much furniture and crap like that.

But you know no one's going to stop buying anything at all, and neither are you, so it just seems easier to blame this whole thing on the beer-drinking macho boys from Calgary who pretended they were pirates and waved their shovels and cursed at an animal that had more beauty and grace than a dozen of them put together.

So after her first rude encounter with planters, the bear hung around looking for food. She avoided people, but plundered five backpacks worth of booty the first day, a few more the second. Turned out that she was the pirate, and the Calgary boys, like everyone else, were scared shitless and more than a little jumpy.

So for the next three days, it seemed, always lurking at the edge of your peripheral vision, was that black hump of bear. You all felt it, every one of you, just over your left shoulder. Shadowing your every move.

As the second day wound down, she started to charge at people: some while they were out planting on the clear-cut, some while they were eating lunches by the road. At the last moment, though, she would veer off to the side, slamming her paws into the ground loudly and huffing out a low-toned warning.

Get lost, she was saying. Beat it.

And so it was that today, with everyone feeling spooked, and not even wanting to plant all that much, and a few people refusing to go out at all, you had decided to bring the rifle out to the block, after talking it over with the supervisor. Just in case, he said.

And so it ended up that it was you who shot the bear.

It started today with a few more false charges. And then, when you had decided that it was getting too dangerous, and that you had to just get everyone out of there, and finally had them all back in the vans, Spot the dog had wiggled out of a partially open window and charged back at the bear, who was, at this point, not yet shot.

So Spot charges, barking, and you look up from loading the last of the gear into the back of the van, and without even thinking about it, grab the rifle from where it's leaning up against the bumper.

And time freezes, hangs there in the hot, dusty air.

The bear squares off and faces the hard-charging Spot, but she's clearly nervous. Bears, even though they outweigh dogs by hundreds of pounds, are seriously unnerved by their barking. That always surprised you.

Someone in the van whistles loudly, screams: "SPOT!!!"

Spot, momentarily distracted, screeches to a halt in the dirt of the clear-cut, turns her head.

And it's over before anyone realizes it's happened.

The bear covers the ground between them in a few quick steps, swings her massive front paw, and breaks Spot's neck with one stroke. Spot flops into a small puff of dust, already dead. And before you can even think about what you're about to do, before Spot has even hit the ground, maybe, you've raised the rifle and fired twice.

And now, four bullets later, and no bullets left on you, the bear is dragging herself away, seriously wounded but far from dead.

Frantically, you fumble in the glove compartment, looking for more bullets. Someone passes them to you, you take them and reload with your hands shaking violently, and everything in your body feels numb, and in the vans no one is playing any music or even talking. You can hear someone crying, a woman who is your best friend in this camp, saying over and over... "Oh my God, oh my God..." Someone closes the door.

Behind you, then, as you walk away from the vans, there is only silence. And in front of you...

Breathe, you think,
keep breathing.

Don't lose your nerve.

The bear sees you coming and tries to speed up, dragging herself along with a just a slightly more frantic, higher-pitched groaning.

The sun is so hot it's giving you a headache, and you look down at your hands, which are white from squeezing the rifle. You reach her, just a few feet away now, standing over her left shoulder, and you stop.

She turns, looks up at you and bellows once, a low mournful cry, then lies her head down in the dirt and is still. For a moment the only sound is the wind, and in that silence the two of you—you and the bear—stare into the void together.

I'm sorry, you finally say, and you raise the rifle and catch a deep breath and take aim.

Rain falling again, and you're in Yorkton, Saskatchewan, now, only a few hundred kilometres from home. You're tired—exhausted, in fact, but wide awake, lying on the hotel room floor because after three months of living in a tent, the bed is remarkably uncomfortable.

Heart of Darkness is on the TV, but you have the volume off, and are just lying there listening to the sound of traffic outside on the Yellowhead, listening to cars and trucks groaning past in the darkness, their headlights falling across the walls of your dingy room.

Only a short bus ride tomorrow—five hours, at most—and you'll be home, downtown Winnipeg at the old bus station, a few city blocks from Portage and Main and the end of the highway.

There's a scrap of paper in your pocket, something your friend wrote before the two of you headed off in separate directions, stowaways on separate freight trains. She was heading for the coast, for Prince Rupert,

the western end of the Yellowhead, and then a three-day ferry ride from there to Vancouver.

"I'm going to swim in the ocean," she said. "I've never done that before."

So you take out the scrap of paper, read it again for the thousandth time since you separated there in the rainy train yards of Smithers what feels like a lifetime ago now, though it's only been a handful of long days on the road.

This is what it means to come to the surface, she wrote, maybe anticipating her swim in the ocean. Maybe meaning something else, though, but you were never sure, because after separating there in the rainy train yards, you never saw her again.

This is what it means to come to the surface, she wrote.

This is what it means not to drown.

Traffic goes by outside, time moves on, and you wait, thinking of the end of the road tomorrow, and the end of everything, and trying to remember what it means not to drown.

Sobre los colaboradores

Sobaz Benjamín

Sobaz Benjamin vive en Halifax, Nova Scotia. Junto a Diane Rutherford conduce AGENDA para la CKDU 97.5FM. Ha trabajado como coordinador de actividades educativas y culturales para jóvenes en riesgo, indígenas y con problemas de aprendizaje para instituciones como la YMCA, la Black Educators Association, The Community Justice Society y la Universidad de York. Actualmente dirige un documental para la National Film Board que se transmitirá el año próximo por la cadena CBC.

Tim Dunn

Vive en Halifax, una ciudad canadiense en el límite del Océano Atlántico. Su *mantra* es una frase de la popular canción americana *Old Man River*: “I’m tired of living and scared of dying”. Ese sentimiento lo mantiene como parte de la conciencia colectiva (al menos eso es lo que él cree). De paso ha hecho algo de escritura, edición, canto y modelaje artístico.

Alejandro Espinoza

Nació en Mexicali en 1970. Es narrador, ensayista y traductor. Ha publicado *Las visitas*, y más recientemente *La ciudad y sus silencios* y *La saga. Una noveleta filosófica*. En tres ocasiones se ha hecho merecedor al Premio Estatal de Literatura en los géneros de cuento y novela.

Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal

Escritor y artista conceptual. Es maestro en Estudios y Proyectos Sociales. Ha publicado *Sanctifagos* (1993), *Notas* (1994), *Befas* (2000), *Berlin 77 y otros relatos* (2003) y *Torns* (2005). Es catedrático de la Universidad Autónoma de Baja California.

Katie Herzog

Artista visual. Es maestra en Artes por la Universidad de California en San Diego. Ha realizado estudios en arte, arquitectura y diseño en el California College of Arts and Crafts, la Rhode Island School of Design y las universidades de Brown y Columbia. Ha sido artista residente en Ox-Bow y el Banff Centre.

Sarah Johnson

Fotógrafa y maestra en Artes por la Universidad de Yale. Reside en Winnipeg. Ha sido becaria del Manitoba Arts Council y las universidades de Manitoba y Yale. Ha presentado su trabajo en exposiciones colectivas en Toronto, Nueva York, New Heaven, Winnipeg, y de manera individual en Winnipeg (*Rush-Hour*, 2001) y Nueva York (*Tree Planning*, 2004).

Josh Kun

Es profesor de inglés en UC Riverside. Es autor de *Audiotopia: Music, Race, and America* (UC Press, 2005) y de numerosos artículos que han aparecido en The New York Times, The Los Angeles Times, Los Angeles Magazine, Tu Ciudad, y La Jornada. Actualmente está escribiendo un libro acerca del tránsito cultural entre Tijuana y California.

Marc LeBlanc

Artista conceptual egresado del Art Institute of Chicago. Fue fundador y codirector de 1R Gallery en Chicago. Junto a Jimmy McBride y Judith Hoffman formó el grupo Luxury Goods, dedicado al trabajo performativo y curatorial, con especial énfasis en aspectos estéticos, sociales y económicos. Su trabajo incluye escultura, pintura, performance e instalación.

Bibiana Padilla Maltos

Poeta y artista conceptual estrechamente vinculada al movimiento Fluxus. Es licenciada en Relaciones Internacionales y maestra en Mercadotecnia. Es cofundadora de A. V. TEXT-FEST. Ha realizado exposiciones, performances, residencias e intervenciones en Mexicali, Tijuana, Ciudad de México, La Habana, San Diego, Los Ángeles, San Francisco, París, Roma, Georgia y Berkeley

Lorne Roberts

Escritor, curador y crítico de arte. Radica en Winnipeg. Ha trabajado de todo, desde plantador de árboles hasta mozo de camiones de carga. Piensa que el mundo está a punto de acabarse, pero aún así encuentra regocijo en lo cotidiano.

Jerome Rothenberg

Poeta, editor y traductor. Es autor de más de setenta libros de poesía, entre los que se incluyen *Poems for the Game of Silence*, *A Seneca Journal*, *That Dada Strain* y *A Paradise of Poets*. Asimismo, su trabajo como antólogo se ha vuelto imprescindible para comprender el diálogo posible entre la poesía del presente y la tradición literaria, ejemplos de ello son libros como *Technicians of the Sacred*, *America a Prophecy*, *Revolution of the Word* y, más recientemente, los dos volúmenes de *Poems for the Millennium*. Sus estudios y experimentos con la oralidad lo han llevado a ser uno de los principales representantes de la poesía performativa. Ha recibido reconocimientos de organismos como la Unesco, la fundación Guggenheim y el National Endowment for the Arts. Ha sido profesor en diversas universidades, como el City College of New York, New School for Social Research y la Universidad de California, entre otras.

Gabriel Trujillo Muñoz

Escritor, editor y catedrático de la Universidad Autónoma de Baja California. Radica en Mexicali. Su trabajo incluye todos los géneros literarios posibles y es autor de más de una centena de libros, entre los que se cuentan *Moridero* (1987), *Mandrígona* (1989), *Alisbus* (1991), *Don de lenguas* (1995) y *Cirugía mayor* (1997).

Camille Turner

Artista conceptual con estudios realizados en el Digital Media Studio, Ontario College of Arts And Design y McMaster University. Ha sido artista residente en varias ciudades de Canadá, Jamaica y Alemania, y becaria de Toronto Arts Council, The Canada Council for The Arts, Ontario Arts Council y Ontario College of Arts. Su trabajo ha incluido performances, exposiciones, intervenciones y conferencias en Banff, Toronto, Regina, Göttelborn, Frankfurt, Ottawa, Londres, Halifax y Senegal.

Jeff M. Ward

Es profesor del Art Institute of Chicago y desempeña otras actividades artísticas y educativas en la fundación Three Walls. Forma parte del colectivo curatorial The Pond, con sede en Chicago, y es colaborador de publicaciones como Bridge y Art Nexus.

Meeka Walsh

Es editora de Border Crossings, una laureada revista de arte a nivel internacional. Su trabajo crítico la ha hecho merecedora de medallas de oro y plata. Su trabajo de ficción ha sido publicado en varias antologías, incluyendo *The Oxford Anthology of Canadian Women Writers*. Ha publicado dos y libros y editado varios otros.

Mark Weiss

Poeta y editor de Junction Press. Radica en Nueva York. Realizó estudios en literatura y trabajo social en las universidades de Johns Hopkins, Columbia y Yeshiva. Junto a Harry Polkinhorn compiló y editó *Across The Line/Al otro lado*, una antología bilingüe de la poesía bajacaliforniana. Actualmente tiene en preparación una antología de la poesía cubana contemporánea.

Índice

<i>Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal</i>	
Tránsitos	11
<i>Sobaz Benjamin</i>	
Miss Canadiana: In The Eye Of The Beholder	13
<i>Camille Turner</i>	19
<i>Tim Dunn</i>	
Intransit Instant	27
<i>Jeff M. Ward</i>	
Standard Transgression	35
<i>Katie Herzog / Marc LeBlanc</i>	39
<i>Jerome Rothenberg</i>	
Cokboy (Parte I)	51
<i>Josh Kun</i>	
Audiograms: Mexico-California	55
<i>Alejandro Espinoza</i>	
Apuntes para el Reality Studio: un acercamiento a la obra de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal	63
<i>Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal</i>	73
<i>Gabriel Trujillo Muñoz</i>	
Las rutas del desierto: viajes literarios y visuales por Baja California	81
<i>Alejandro Espinoza</i>	
La huella, la memoria: Au Revoir Papillon: 300 besos de mariposa, de Bibiana Padilla Maltos	105
<i>Bibiana Padilla Maltos</i>	115
<i>Mark Weiss</i>	
At The Edge	123
<i>Meeka Walsh</i>	
Sarah Anne Johnson: Photographs Out of the Woods	131
<i>Sarah Anne Johnson</i>	137
<i>Lorne Roberts</i>	
On Transit	145
Sobre los colaboradores	153

On-Transit, Narrativas Visuales en Norteamérica, se terminó de imprimir en Morrisville, NC, USA en mayo de 2005. Se utilizaron para su composición tipografías Garamond de 10 y 12 puntos. La edición estuvo al cuidado de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal.

